UNIVERSITÉ
YORK
UNIVERSITY
TENTANDA VIA
LIBRARIES

3 9007 0294 7095 2

Date Due

JUN 30 2009 SCANNED

York Form — Cooper Graphics

# TRAITÉ
## DE
# LA DANSE

# TRAITÉ
DE
# LA DANSE

CONTENANT LA THÉORIE ET L'HISTOIRE DES

## DANSES ANCIENNES ET MODERNES

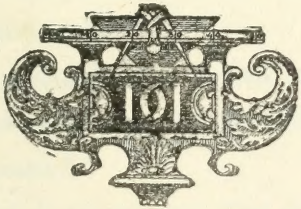
*Avec toutes les figures les plus nouvelles du*

## COTILLON

Par DESRAT

ILLUSTRÉ DE NOMBREUSES GRAVURES

NOUVELLE ÉDITION



PARIS
H. DELARUE, LIBRAIRE-ÉDITEUR
5, RUE DES GRANDS-AUGUSTINS, 5

GV
1593
D5
1910

# AVIS

*Depuis quelques années, et principalement pen-
nt les deux dernières, la Danse a repris un tel
or et un tel développement, elle a subi tant de
difications importantes, qu'un nouveau manuel
rapport avec les exigences du temps s'imposait
cément. Nous avons fait appel à la longue
périence et à l'habile pratique de M. Desrat
ns le professorat de cet art; joints à ses nom-
euses publications, ces deux titres nous offraient
e garantie sérieuse dont tous les danseurs nous
ont reconnaissants.*

*Puisse ce manuel faire de nos mondains de
llants danseurs, et de nos mondaines de gra-
ieuses danseuses !*

*C'est le but de cet ouvrage, c'est le vœu le plus
ent de son éditeur et de son auteur.*

NOTE DE L'ÉDITEUR.

# DANSES NOUVELLES

## EXÉCUTÉES DANS LES SALONS

---

### BOSTON ET VALSE

Rien n'est changé dans ces deux danses ; les danseurs doivent s'en rapporter à la page 85 du Traité ; on peut toutefois adapter la Valse lente au Boston.

### VALSE LENTE

Le pas de la Valse à deux pas, décrit page 81, est exécuté plus lentement que dans les valses ordinaires. Souvent le chant accompagne la danse et l'on choisit alors des airs de musique *ad hoc*.

### CAKE WALK

Cette danse ne pourrait être introduite dans nos salons si on voulait lui conserver sa note originale ; nous la citons simplement comme actualité. C'est une sorte de bamboula des Pata-

gons et des Hottentots ; elle consiste plus en mouvements de bras et de mains qu'en pas de danse. Un nombre indéterminé de couples se promènent les uns derrière les autres, se séarent, se réunissent en se livrant à une mi-ique des moins civilisées. La danse se termine n dévorant un *cake* ou un *plumcake*.

## BERLINE — MESURE 2/4

Dansée par un cavalier et une dame sur une mesure en deux temps. Le cavalier conduit sa dame par la main droite et fait, ainsi qu'elle, un pas de polka en avant. Tous deux se quittent la main et se retournent pour faire un second pas de polka. 1re et 2e mesures. Chaque pas de polka est terminé par l'extension en avant du pied opposé à celui commençant le pas. Le cavalier, prenant sa dame à la taille, fait avec elle un chassé et un pas de polka en tournant, puis, avec l'autre pied, un second chassé et pas de polka. Recommencer, en se tenant par la main, le pas de polka suivi du mouvement d'extension.

## SCOTTISH — MESURE QUATRE TEMPS

Prenant la dame par la taille, le cavalier fait

avec elle un pas de polka suivi d'un temps sauté, à gauche, et répète le même mouvement à droite, le cavalier commençant du pied gauche et la dame du pied droit, deux mesures. L'un et l'autre, en tournant, sautent huit fois en alternant les sauts deux par deux sur les deux pieds l'un après l'autre, deux mesures. Continuer en reprenant les deux pas de polka.

### PAS DE QUATRE — MESURE QUATRE TEMPS

Le cavalier, conduisant sa dame par la main droite, fait avec elle trois pas marchés en avant et ils élèvent un peu de terre le pied opposé à celui commençant le pas sur le quatrième temps de la mesure. Recommencer avec l'autre pied les mêmes pas marchés. Prenant sa dame à la taille, le cavalier fait avec elle les huit temps sautés de la scottish. On remplace très souvent ces derniers par un tour sur place que le cavalier fait exécuter à la dame en lui élevant le bras gauche. Un salut et une révérence terminent et l'on reprend aux pas marchés.

### PAS DES PATINEURS
### MESURE QUATRE TEMPS

Le cavalier et la dame, placés à côté l'un de

l'autre, se croisent les mains devant eux à la hauteur des épaules. Ils font à droite et à gauche, alternativement, quatre pas glissés en pliant un peu les genoux. Tous deux avancent ensuite en exécutant les deux pas sautés de la scottish. Ces derniers pas sautés peuvent être faits en se tenant par les deux mains ou par une seule.

## TROÏKA, POLKA RUSSE — MESURE DEUX TEMPS

Placé derrière sa dame, le cavalier croise les mains derrière avec elle. Ils frappent deux fois à terre avec le talon et font un pas de polka, une fois à droite et une fois à gauche. Ils font ensuite comme dans la Berline, mais en avançant toujours, un pas chassé suivi d'un pas de polka.

## WASHINGTON-POST, PAS DE DEUX

### MESURE 6/8

Le Pas de deux peut être dansé en se tenant à la taille ou en se tenant par les mains croisées. Le cavalier part du pied gauche, la dame du droit. Glisser un pied, rapprocher l'autre et en même temps glisser le pied, rapprocher et écarter un peu les deux pieds l'un de l'autre. Même pas recommencé avec l'autre pied. Faire

quatre, huit ou plus pas de galop en avant, et reprendre aux pas glissés du départ.

## LANCIERS

Ce quadrille est dansé par quatre couples placés par vis-à-vis : deux sur un sens, deux sur l'autre. Chaque figure est faite quatre fois.

### 1re FIGURE. — LES TIROIRS.

Un cavalier et la dame de vis-à-vis avancent, reculent et font un tour de mains, puis reviennent à leur place. Les deux vis-à-vis changent de place et reviennent. Ces quatre cavaliers saluent les dames placées à leur gauche et font tour de mains avec elles. Même figure pour les trois autres cavaliers avec la dame de vis-à-vis.

### 2e FIGURE. — LES LIGNES.

Un couple avance et recule, avance une seconde fois et la dame se place devant son cavalier ; les deux se saluent. Ils font chassé-croisé à droite et à gauche l'un devant l'autre et un tour de mains pour revenir à leurs places. Les deux couples placés de l'autre côté se séparent et viennent former deux lignes avec les premiers couples, en avant des huit danseurs,

et tour de mains de chaque cavalier avec sa dame pour revenir à ses places. Même figure pour les trois autres couples.

### 3e FIGURE. — LES MOULINETS.

Un cavalier et la dame de vis-à-vis avancent, reculent, avancent une seconde fois et se saluent lentement ; ils reviennent à leurs places. Les quatre dames forment un moulinet en se tenant par la main droite ; chacune tourne par la main gauche avec le cavalier de vis-à-vis. Elles forment un second moulinet (main droite) et reviennent tourner (main gauche) avec leur cavalier. Même figure pour les autres cavaliers et dames.

### 4e FIGURE. — LES VISITES.

Les deux premiers couples vont saluer à droite et à gauche les deux autres couples. Après cette seconde visite les deux couples font chassé-croisé à droite et à gauche, puis une chaîne des dames, main droite et main gauche. Ils reviennent à leurs places et recommencent les mêmes visites en commençant sur la droite. Les deux autres couples reprennent ensuite les mêmes mouvements.

### 5e FIGURE. — LES LANCIERS.

Les huit danseurs ensemble font une grande

chaîne en se donnant alternativement main droite en main droite et main gauche en main gauche ; les cavaliers tournant dans un sens et les dames dans l'autre. Revenus à leurs places, le premier couple tourne sur lui-même et les trois autres se rangent derrière lui. Les cavaliers et les dames font deux chassés-croisés, les uns à droite, les autres à gauche, les cavaliers passant derrière les dames. Les cavaliers suivant le premier danseur tournent sur leur gauche et les dames (suivant la première) tournent sur leur droite. Les danseurs remontent pour former deux lignes vis-à-vis les uns des autres. Les deux lignes s'avancent, reculent et, après un tour de mains, les danseurs reviennent à leurs places. On recommence la grande chaîne et le second groupe préside aux mêmes mouvements. Ainsi de suite pour les autres couples. On termine par une grande chaîne ou, le plus souvent, par une polka.

# APERÇU HISTORIQUE

## DE LA DANSE

## ANCIENNE, MODERNE ET CONTEMPORAINE

L'histoire générale de la Danse ancienne, moderne et contemporaine sortirait du cadre de ce traité, consacré spécialement à la théorie ; toutefois quelques mots sur son origine, son développement, son but peuvent offrir un intérêt agréable. Une simple et rapide esquisse suffira pour amener à la connaissance de cet art depuis si longtemps goûté chez tous les peuples.

### ORIGINE DE LA DANSE

Sans remonter à la création du monde, sans imiter les érudits archéologues ne parlant de rien sans citer le déluge, on peut, sans crainte, affirmer que la Danse remonte à la plus haute antiquité, et qu'on en trouve des traces manifestes

dans les premiers âges de l'histoire, chez les peuples civilisés comme chez les sauvages.

La Danse est évidemment née du besoin naturel, instinctif et raisonné, d'exprimer par des gestes les divers sentiments, les diverses sensations de l'homme. Comme le dit Lamennais dans son livre sur l'Art et le Beau, la Danse est le mouvement rythmique du corps ; ses progrès furent assez rapides pour que, prise à une époque plus avancée, le poète Lamartine la décorât du titre pompeux d'Harmonie du corps.

Les Grecs donnèrent à la Danse le nom de νομος, règle, loi du corps ; les Romains, celui de *saltatio* (saut) ; ce dernier mot implique déjà chez ce peuple une danse plus sautée, plus mouvementée et plus savante.

Les premiers essais de la Danse furent en l'honneur de la religion, et la Danse sacrée trouve son institution dans les rites de la première église. Nous verrons plus loin qu'elle conserva ce titre jusqu'à Innocent III. Tout le monde sait que David *saltabat ante arcam;* que les Égyptiens dansaient devant le bœuf Apis ; que Moïse et sa sœur Marie conduisaient, l'un des chœurs de garçons, l'autre des chœurs de filles, pour

célébrer le passage de la mer Rouge; que les jeunes filles de Silo furent enlevées par la tribu de Benjamin pendant qu'elles se livraient, dans les champs, à des danses religieuses. Chez nous on vit, depuis les premiers temps de la Gaule jusqu'au XVII^e siècle, le culte divin emprunter à la Danse une partie de sa pompe et de sa magnificence : plus tard je trouve les pleureuses, sorte de coryphées funèbres, accompagnant les funérailles; notons en passant qu'on en rencontre encore dans quelques cantons de la Nièvre et du centre de la France. Les feux de saint Jean célébrés dans presque tous nos villages vers la fin du mois de juin, ont un caractère sacré et une origine religieuse.

Comme tous les autres arts, la Danse ne devait pas rester dans des limites si restreintes, et, guidée par sa déesse Terpsichore, elle était appelée à jouer dans la civilisation un rôle d'une importance incontestable.

Aimable source de plaisirs, elle était appelée à rendre autant de services dans l'éducation physique des enfants, que de gaieté dans les salons, dans les chaumières.

# TRAITÉ

# DE LA DANSE

---

## DIVISION DE L'HISTOIRE DE LA DANSE

L'histoire de la Danse se divise en trois parties bien distinctes et nettement caractérisées d'après l'époque sous laquelle on l'étudie.

1° La Danse ancienne chez les Grecs, les Égyptiens et les Romains.

2° La Danse au moyen âge et aux temps modernes;

3° La danse contemporaine prise après la révolution de Juillet 1830, à l'avènement du roi Louis-Philippe sur le trône de France.

# PREMIÈRE PARTIE

## LA DANSE CHEZ LES GRECS, LES ÉGYPTIENS LES ROMAINS

Le rôle important que joue la Danse chez les Grecs lui fit donner le nom de νομος, c'est-à-dire loi, règle des mouvements du corps ; Platon lui donna celui d'ορχησις, orchésis, danse proprement dite.

La Danse présente chez les anciens un caractère essentiellement différent de celui que nous lui prêtons aujourd'hui ; sa signification est beaucoup plus étendue, et son emploi apparaît sous les points de vue multiples. A Athènes, à Sparte, à Lacédémone, elle était regardée comme la science de tous les gestes, de tous les mouvements : elle énonçait, en tenant lieu de langage,

depuis les passions les plus diverses, les plus vives, jusqu'aux sentiments les plus doux, les plus modestes; en un mot elle parlait à l'esprit en amusant les yeux et intéressant les cœurs. La Danse faisait partie intégrante de l'éducation et Lycurgue institua es lois pour que la jeunesse des deux sexes s'y adonnât avec le plus grand zèle. Pour le législateur la Danse était la source de la santé, de la vigueur. A l'âge de soixante ans Socrate prend des leçons de cet art chez la courtisane Aspasie; le sévère Platon lui-même règle les danses dans son livre des Lois; et la Danse est officiellement reconnue comme la plus noble occupation de la jeunesse, car elle fait partie des exercices militaires.

Privés de la science de la Chorégraphie, ou art d'écrire la Danse par signes, les Grecs n'ont pu nous transmettre aucun des pas usités dans leurs danses; on peut néanmoins en retracer quelques-uns d'après les sculptures anciennes et les hiéroglyphes égyptiens; ces signes tirent en effet leur origine de la Danse. Le savant Égyptologue Letrone a publié chez Firmin-Didot, en 1872, un livre précieux et indispensable à la connaissance des hiéroglyphes qui sont la représentation de la langue parlée, l'écriture égyptienne en un mot. Quelques poses, quelques atti-

tudes ont été retrouvées et conservées, entre autres celles de Priape et du Pan Saltateur, ainsi que celles de certains mimes et bouffons que l'on peut consulter dans l'ouvrage de de L'Aulnaye sur la saltation romaine.

Si les documents font défaut sous le point de vue pratique des danses grecques, en revanche ils abondent sous le côté historique, car presque tous les auteurs anciens fournissent, soit directement soit indirectement, des documents intéressant l'art de la Danse.

Lucien, Jules Pollux, Athénée, Platon, nous permettent de reconstituer les premiers temps de l'histoire, principalement Lucien. Le dialogue XXXIII sur la danse, entre Lycimus et Craton, peut être regardé comme le premier monument historique de la Danse ancienne; bien qu'il soit réellement une apologie ou un éloge de l'art, son livre est un ouvrage didactique émaillé de notes et de détails, voire même de préceptes, sur les danses civiles, religieuses et militaires.

On n'est pas d'accord sur le nom ou le pays de ceux dont les Grecs reçurent les premiers principes de la Danse; quelques auteurs parlent d'un certain Sicilien, Andron de Catane; Lucien attribue les premiers éléments de Danse à la déesse Rhéa, qui l'aurait enseignée à ses prêtres

en Phrygie. Le nombre des Danses grecques était incalculable; Meursius dans son traité *De saltatione antiquâ veterum*, en dénomine deux cents; Angénor, dans *Fêtes et Courtisanes* de la Grèce, arrive à un total presque surprenant.

Ces danses étaient classées en quatre parties différentes, basées sur leur emploi ou leur but : Les Danses civiles et religieuses; les Danses militaires; les Danses théâtrales; les Danses privées et particulières.

Quelques-unes de ces Danses sont restées célèbres, et leurs noms resteront gravés dans l'histoire, telles sont la Pyrrhique, danse militaire; la Memphitique, également danse armée; l'Emmélie, symbole de la noblesse et de la douceur; l'Hormos, emblème de l'innocence et de la candeur.

Quant à leurs danses théâtrales elles étaient moins nombreuses mais souvent très savantes; elles étaient accompagnées, ou plutôt elles accompagnaient les chœurs; Eschylle fut le premier qui employa la Danse dans ses tragédies et Aristophane l'imita dans ses comédies; le premier créa le genre tragique ou l'Emmélie; le second, le genre comique ou la Cordace et la Sikinnis.

Les Danses privées et particulières demanderaient un in-folio s'il fallait les citer toutes; elles avaient lieu dans les festins, les fêtes, les noces, et étaient pratiquées soit par les conviv ux-mêmes, soit par des danseurs de professio rétribués largement. Athénée, dans son savant ouvrage, le *Banquet des savants*, Xénophon, dans son *livre des Festins*, méritent d'être fructueusement consultés par les lecteurs dont la curiosité serait émoussée.

Les Grecs transmirent aux Romains leur esprit et leur goût dans la Danse comme dans tous les autres arts, et nous trouvons, près de ce peuple, les mêmes Danses, les mêmes idées, les mêmes pratiques. Cependant la pantomime s'éleva à un degré de perfection telle, sous le règne d'Auguste, que ses interprètes, Pylade et Bathylle, sont restés légendaires. C'est à eux que nous devons les premiers grands ballets d'action connus sous le nom de Danse italique. Chassés de Rome par Trajan à cause des troubles que les mimes et les danseurs causaient dans les théâtres, ils ne reparurent qu'après la mort de cet empereur; mais le genre trivial, obscène auquel ils s'adonnèrent, nécessita leur expulsion définitive, confirmée, plus tard encore, sous les pontifes chrétiens.

Les premiers Gaulois conservèrent quelques danses guerrières, mais leur vie nomade, leurs fréquentes excursions, ne pouvaient leur laisser le loisir de cultiver un art autre que celui de la guerre.

# DANSE MODERNE

LA PAVANE. — MENUET. — GAVOTTE,
PASSACAILLE, — PASSEPIED.

Branles, Rondes, Contredanses, Cotillons, Brandons
Bourrées.

# DANSE MODERNE

## LA PAVANE

Nous assistons maintenant à une période difficile à franchir pour la Danse, en but à toute sorte de persécutions, par suite des abus introduits par les Romains. En 554, Childebert Ier édicte une ordonnance défendant les danses pendant les jours de fêtes et les dimanches, bien que dans certaines parties du royaume les églises conservassent encore leurs danses sacrées, car les conciles ne s'étaient pas encore prononcés. Sous Philippe le Bon, en 1453, l'histoire parle d'une fête donnée à Lille par le duc de Bourgogne, dans laquelle douze dames, représentant chacune une vertu, et douze cavaliers, brillam-

ment costumés, exécutèrent une grande danse pour terminer la fête.

Pendant les trente années de guerres civiles qui ravagèrent la France, tous les arts périclitèrent ; ni la conjuration d'Amboise, ni la Saint-Barthélemy ne pouvaient égayer le peuple et le convier à la danse.

L'avènement des Bourbons au trône, en ramenant le calme et la prospérité, permit aux arts de reprendre leur vol, et encouragée par Henri III, la Danse reparut, mais, cette fois, sous un jour tout nouveau. Pratiquée par les rois, les princes, les seigneurs et les dames de la cour, elle entra dans les mœurs de la nation et fit les délices des seigneurs, des bourgeois, des vassaux. Ce fut sous Henri III que parut le premier livre de Danse, le premier manuel de l'art ; sous le titre d'*Orchésographie,* un chanoine de Langres, du nom de Jean Tabourot, publia la théorie des danses connues à l'époque. La rareté de ce livre a été très préjudiciable à l'histoire de la Danse, rareté amenée par de nouvelles persécutions dirigées contre les danseurs. C'est ce qui explique l'anagramme de Thoinot-Arbeau, employé par Jean Tabourot ; son titre de chanoine lui interdisait en quelque sorte un travail aussi léger et aussi badin aux yeux de ses supérieurs.

Remercions bien vivement et bien sincèrement ce joyeux chanoine dont l'érudition nous a transmis la tablature ou description de nos anciennes Danses. Que de fois n'ai-je pas dû les consulter pour des bals costumés dans lesquels toutes les traditions chorégraphiques demandaient à être fidèlement conservées.

La Danse, sous Henri III, commence à être réglée et soumise à des lois, qui, l'assujettisant au rythme, à la cadence de la musique, lui ouvrent un horizon plus vaste : deux modes de Danse et deux modes de mesure sont établis, et la science de Thoinot-Arbeau sait créer la Danse haute ou sautée et la Danse basse ou glissée terre à terre, jointes à une mesure binaire ou ternaire, c'est-à-dire en deux ou en trois temps. Ce sont les premiers jalons de l'art de la Danse et de la musique de Danse, les premières pierres d'assises de la Chorégraphie.

Les principales danses citées dans l'*Orchésographie* de Thoinot-Arbeau sont la Pavane, danse par bas ou basse danse, c'est-à-dire danse glissée et marchée ; les autres, telles que la Gaillarde, la Bocane. le Tordion, les Branles, les Moresques, sont sautées et appelées Danses par haut.

Entre toutes, la Pavane a, suivant un style

vulgaire, fait fureur dans ces dernières années, et Sardou a bien mérité de l'art de la Danse en la faisant revivre avec ses opéras de *Patrie* et d'*Egmont*. Il a rappelé nos anciennes traditions de grâce et de noblesse dans la Danse, traditions délaissées un moment.

Notre dicton : se pavaner, vient de l'afféterie, de cette gravité affectée qui rappelle le paon, usitée dans la Danse de la Pavane.

Marguerite de Valois, que Brantôme appelle la plus suave dame du monde, excellait dans la Pavane et dans la Volte. Henri III lui-même s'y distinguait, entouré de tous ses mignons, dans les fêtes de la cour, déjà somptueuses.

La Courante, la Sarabande espagnole, le Tordion, la Bocane, succédèrent à la Pavane et, se trouvant plus à la portée de tous les danseurs, n'exigeant pas comme elle des airs de gravité imposante et majestueuse, la détrônèrent rapidement.

## LA PAVANE

—

Bien que l'on donne généralement à la Pavane une origine espagnole, je ne crains pas, appuyé sur un texte irréfutable, d'affirmer qu'elle est d'origine française ; les Pavanes espagnoles ont été introduites en France, il est vrai, mais seulement à la fin du règne de Henri III, en 1588, et encore n'ont-elles été importées que par des « joueurs d'instruments » et non par des « maistres ès dances. » J'en appelle au témoignage de Thoinot-Arbeau. Du reste, les Pavanes espagnoles étaient loin de présenter la gravité des françaises, car elles rappelaient l'entrain de la danse des Canaries.

La Pavane tire son nom du latin *pavo*, paon, parce que les danseurs imitaient la démarche majestueuse de cet oiseau quand, faisant la roue, il étale pompeusement les étincelantes plumes de sa longue queue ; les danseurs, en un mot, se pavanaient en dansant la Pavane.

En raison de sa majesté, cette Danse fut primitivement, comme nous l'avons vu plus haut,

réservée « aux rois, princes, grands seigneurs, pour se montrer en quelque festin solennel, avec leurs grands manteaux et robes de parade ; et lors, les reines et princesses, accompagnées de grandes dames de cour avec les grandes queues de leurs robes abaissées et traînantes, quelquefois portées par des demoiselles». Les magistrats mêmes figuraient dans ces Pavanes avec leurs longues robes, et daignaient alors se découvrir devant « les gentilles dames.» La Pavane jouissait d'une telle faveur à la cour d'Henri III qu'on l'appelait souvent le *Grand bal.* « Tous les gens de cour et toute la gent princière dansante de l'époque tenaient à honneur de figurer dans une Pavane; et il y avait surtout si grande presse et multitude dans la salle, autour des danseurs que la place était raccourcie. » Nous dirions, de nos jours, on faisait cercle autour des pavaneurs.

Thoinot-Arbeau nous apprend que les premières Pavanes furent souvent chantées et dansées tout à la fois au son des tambourins, violes, hautbois et fouqueboutes, sur une mesure en deux temps. N'en déplaise à ceux de nos contemporains qui ont écrit la Pavane à trois temps, son origine sur un mode binaire est certaine et indiscutable, car nous en trouvons dans l'*Orchésographie,* en 1588, la tablature

suivante : « Le mouvement est binaire, consistant d'une minime blanche et de deux noires. » Il en est de même des Pavanes décrites dans le *Livre des Danceries* de feu Attaignant et dans celui de feu maître Nicolas du Chemin.

On rencontre déjà, dans la chanson de la Pavane accompagnant la danse, les prémisses de notre ancienne galanterie française, dont Henri IV devait plus tard faire le plus bel ornement de ses brillantes fêtes. La rareté de ce petit bijou littéraire (au point de vue de l'époque, bien entendu) nous fait un devoir de le conserver ; peut-être même quelques danseurs de Pavane seront-ils bien aises de pouvoir la chanter et la danser comme à la cour d'Henri III, quand ils seront « espris des charmes et beautés de leurs gentes dames ».

Belle qui tiens ma vie
Captive sous tes yeulx,
Qui m'as l'âme ravie
D'un soubriz gracieux,
Viens tôst me secourir,
Ou me fauldra mourir.

Pourquoi suis-tu, mignarde,
Si ie près de toy ;
Quand tes yeux ie regarde,
Ie me perds, dedans moy ;
Car tes perfections
Changent mes actions,

Tes beautés et ta grâce
Et tes divins propos
Ont eschauffé la glace
Qui me gelait les os,
Et ont rempli mon cœur
D'une amoureuse ardeur.

Mon âme voulait estre
Libre de passions;
Mais amour s'est fait maistre
De mes affections:
Et a mis soubs sa loy
Et mon cœur et ma foy.

Approche donc, ma belle,
Approche-toi, mon bien;
Ne me sois plus rebelle,
Puisque mon cœur est tien.
Pour mon âme apaiser,
Donne-moi un baiser.

Je meurs, mon angelette
Je meurs en te baisant
Ta bouche tant doucette.
Va, mon bien ravissant,
A ce coup mes espritz
Sont tous d'amour espritz.

Plutôt on verra l'onde
Contre mont reculer,
Et plutôt l'œil du monde
Cessera de brusler.
Que l'amour qui m'époinct
Décroisse d'un seul poinct.

THOINOT-ARBEAU. (*Orchésographie*)

La tablature d'Arbeau, je ne saurais dire la Chorégraphie, car cet art d'écrire la Danse était encore inconnu au quinzième siècle, perme de suivre pas à pas les différentes figures de la Pavane avec une clarté et une précision qui surprennent tous ceux qui étudient les anciennes Danses. Sans nul doute, une reconstitution des pas, des *Fleurets*, et des *Assiettes de piés iouts* (anciens termes de danse) tels que les exécutait le fils de Catherine de Médicis avec Anne de Joyeuse au milieu des Quélus, des Maugiron, des Saint-Mégrin, présentait quelque difficulté. Il fallait laisser de côté l'affèterie coquette et efféminée de ces mignons, mais il fallait briller par la grâce, la distinction, la majesté réunies chez leurs danseurs.

Comme nous l'avons dit plus haut, la Pavane était dansée sur une mesure lente à deux temps par un couple ou deux, voire même quelquefois par deux damoiselles seules. Les deux couples se plaçaient en face l'un de l'autre, chacun à « un bout de la salle », et, avant de commencer la Danse, exécutaient une promenade solennelle après laquelle ils se dirigeaient vers le roi, la reine ou les grands dignitaires donnant le bal, et les saluaient gravement. « Coustumièrement » la Pavane était terminée par la Gaillarde, qui,

par la légèreté de ses mouvements, ravivait la gaieté des danseurs. Les deux couples s'avançaient vis-à-vis l'un de l'autre, les cavaliers « démarchant », marchant derrière leurs dames en les conduisant par la main devant eux; après quelques pas glissés sur les côtés et quelques saluts réciproques, chacun revenait à sa place. Les cavaliers traversaient seuls, ne cessant de faire face à leurs dames, s'en rapprochaient, s'en éloignaient, et terminaient en faisant « conversion » avec elles, c'est-à-dire en tournant avec elles. Dans ce tour de main, les danseurs élevaient et arrondissaient gracieusement les bras. Un des deux cavaliers s'avançait ensuite seul; puis, en décrivant une légère courbe au milieu de la salle de bal, allait, se pavanant, saluer la dame de vis-à-vis; il « démarchait », reculait, pour reprendre sa place et saluer sa dame. Le second cavalier l'imitait et la Gaillarde terminait la Pavane.

Arbeau ne nous dit pas si la promenade servant d'introduction était répétée pour finir, mais tout porte à le croire, eu égard aux coutumes du temps.

## THÉORIE DE LA PAVANE

La Pavane est dansée sur une mesure à deux temps lente et avec le pas suivant fait tantôt en avant, en arrière, de côté et en tournant. *Pas*, pied droit : premier temps : plier les genoux en glissant le pied droit ; deuxième temps : étendre la jambe gauche devant la droite, la pointe du pied très tendue et touchant seule la terre. Pour le pied gauche, prendre le mouvement en sens inverse, et, pour tourner, s'élever sur la pointe du pied touchant terre, en rapprochant l'autre pied devant.

*Pavane.* — Première reprise : Deux couples se placent vis-à-vis l'un de l'autre, le cavalier à la gauche de sa dame ; ils décrivent un grand demi-cercle sur la droite pour changer de pied par pas de Pavane ; les cavaliers soutiennent bien élevées les mains de leurs dames. Après le changement de place, les deux couples se saluent et répètent le même mouvement pour revenir à leurs places.

Deuxième reprise. — Les deux couples font quatre pas de Pavane en avancant sur la droite et s'arrêtent en face l'un de l'autre au milieu du salon, se saluent ; ils s'avancent l'un vers l'autre

par deux pas et font une pirouette sur la pointe, chaque cavalier avec la dame de vis-à-vis. Les cavaliers se retournent en face de leurs dames et rentrent avec elles aux places primitives par quatre pas. Dans ce retour, les cavaliers conduisent leurs dames devant eux par la main droite de la dame dans leur main gauche. Arrivés en place, cavaliers et dames se saluent après un pas sur les pointes.

Troisième reprise : Un cavalier seul décrit un grand demi-cercle à gauche par quatre pas, et, arrivé devant la dame de vis-à-vis, la salue et revient à sa place en reculant par quatre pas et suivant le même chemin; *idem* pour le deuxième cavalier.

*Coda.* — Les deux couples s'avancent, sans se donner les mains, par quatre pas à droite et à gauche, et se saluent. Les cavaliers se tournent vis-à-vis de leurs dames, les saluent et les reconduisent à leurs places.

*Nota.* — Il était d'usage anciennement que les couples dansant la Pavane fissent un tour de promenade autour de la salle de bal et allassent s'incliner devant le roi ou la reine avant de commencer la danse.

## LA GAILLARDE

La Gaillarde était connue sous le nom de la Romaine ou la Romanesque ; elle aurait donc deux caractères différents : l'un de danse italienne, et l'autre de danse gaillarde et romanesque ; elle était dansée sur un air à trois temps d'un rythme gai et vif, tantôt glissée, tantôt sautée ; les danseurs allaient de long en large et en travers du salon ; elle était inconnue des gens du peuple. Ne se croyaient-ils pas encore assez gaillards ? Nous ne le savons pas ; toujours est-il que la Gaillarde était réservée aux gentes dames et aux gentilshommes. « D'après Thoinot-Arbeau, elle était composée de cinq pas ou figures et de cinq assiettes de pied (assemblés) que faisaient les danseurs l'un devant l'autre avec plusieurs passages. »

Les Gaillardes les plus usitées étaient : *la Traditore my fa morire ; l'Anthoinette ; la Milanaise ; la Baisons-nous belle.* Cette dernière parait avoir été la plus répandue, car, dit Arbeau, *il fault conjecturer que les dôceurs l'ont treuuée ainsi de meilleure grâce pour apporter quelque variation délectable.*

## LA BOCANE

—

La Bocane eut ses grandes entrées à la cour; elle doit son nom à son auteur, véritable type, qui de nos jours étonnerait les plus crédules. Piganiol de la Force, dans son second volume de sa description de Paris, nous révèle des détails curieux sur ce professeur de nos aïeux. « Jacques Cordier, dit-il, connu sous le nom de « Bocan, qui est celui d'une petite terre de Pi- « cardie que le duc de Montpensier lui avait « donnée, mais dont il n'a jamais joui, n'était « qu'un maître à danser de femmes, mais dans « son espèce, c'était l'homme le plus rare qu'il « y ait jamais eu. Il ne savait ni lire, ni écrire, « et ne connaissait pas une note de musique, « cependant il fut le miracle de son siècle pour « le violon et pour composer des airs justes, « agréables et harmonieux. Il était cagneux, gout- « teux, avait les mains crochues et les pieds tor- « tus, et néanmoins, en tenant seulement les éco- « liers par la main, il plaçait si bien leur corps, « qu'il leur faisait danser toutes sortes de danses.

« Il eut l'honneur de montrer à danser aux « reines de France, d'Espagne, d'Angleterre, « de Pologne et de Danemark. Charles Ier, roi de « la Grande-Bretagne, l'estimait si particulière- « ment, qu'il le comblait de présents et le faisait « même souvent manger à sa table. On ne sait « pas l'année de sa mort, mais il mourut avant « ce prince qui le regretta beaucoup.

« Il n'est resté des compositions de cet homme « rare qu'une danse nommée la *Bocane,* aujour- « d'hui assez inconnue mais que j'ai encore vu « danser dans ma jeunesse. »

Heureux Bocan d'être né sous le XVIIe siècle ! De nos jours, je doute que les quelques rares monarques qui occupent encore des trônes, invitent à leurs tables un semblable personnage, et que reines ou filles de reines demandent des leçons de grâce et de maintien à un homme aussi déshérité par dame nature.

## LE BRANLE

—

A en juger par leur nombre, considérable pour l'époque, les Branles étaient très goutés dès le seizième siècle ; on n'en comptait pas moins de dix-neuf, dont quelques-uns présentaient un caractère original et particulier ; nous en avons employé quelques-uns dans les figures de notre Cotillon. Rameau, dans son *Maître à dancer*, nous les donne comme très graves à la cour de Louis XIV, tandis qu'Arbeau nous les décrits vifs et gais à celle d'Henri III.

Leurs noms différencient clairement leurs divers genres, comme il est facile de le voir en énumérant tous ceux dont les noms nous ont été conservés.

Le Branle simple ; le Branle gai ; le Branle de Bourgoigne (Bourgogne), ou de Gascogne, dont parle la reine Margot dans sa *Vingt-huitième nouvelle* ; le Branle du haut Barrois ; le Branle du Poitou ; le Branle d'Écosse ; le Trihory de Bretagne ; le Branle de Malte ; le Branle

des Lavandières, dans lequel les danseurs imitaient, en frappant leurs mains l'une dans l'autre, le bruit des battoirs des blanchisseuses ; le Branle des Pois ; le Branle des Hermites ; le Branle du Chandelier ou de la Torche, introduit dans la figure du Cotillon nommée le Chevalier de triste figure. Dans l'ancien Branle, le cavalier invitait une dame en lui offrant un chandelier ou une torche enflammée ; puis, après quelques pas de danse faits avec elle, la saluait et revenait seul à sa place. La dame offrait ensuite le chandelier à un autre cavalier et dansait avec lui. Dans notre Cotillon, au contraire, la dame remet entre les mains du cavalier qu'elle refuse le bougeoir. Nous trouvons encore le Branle des Sabots, prémisses de la Bourrée d'Auvergne ; le Branle des Chevaux ; le Branle de la Moutarde ; le Branle de La Haye ; le Branle de l'Official, plus lent et plus solennel que les précédents. Venaient enfin quelques Branles souvent dansés comme Gaillardes et dont les titres ne laissent pas que d'être curieux à rappeler : les Branles, si iayme ou non, la Fatigue ; Jaymerais mieulx dormir ; Seulette ; l'Ennuy qui me tourmente.

Les pas de ces Branles, exécutés sur une mesure en deux temps, consistaient en jetés,

assemblés et dégagés faits de côté : « Les danceurs, après la révérence salutatoire, gettaient de cousté le pié gaulche, faisaient piés iousts puis pié largy, et ensuite tenaient ferme et et posé le pié droict. »

## L'ALLEMANDE

—

On s'étonne de trouver cette Danse dans les anciens Manuels, car généralement on lui attribue une origine moderne. Passons-la sous silence, car, de nos jours, *non nunc, non hic est locus.*

---

## LE TORDION

—

Le Tordion ou Tourdion ne différait de la Gaillarde que par ses pas plus terre-à-terre, plus pliés et, selon l'expression du moyen âge, plus *concytez*, et la bizarrerie de cette Danse la fit promptement disparaître.

On ne pouvait, en effet, prendre au sérieux un danseur arrivant seul, à la fin d'un repas, le visage noirci, le front bandé d'une étoffe jaune ou blanche, les jambières agrémentées de sonnettes, et se livrant aux contorsions d'un histrion ou d'un saltimbanque.

---

## LA SARABANDE

—

Venue d'Espagne, la Sarabande s'attira pendant quelque temps les faveurs des danseurs anxieux de plaire aux dames, car elle trahissait dans ses pas et dans ses mouvements son origine empreinte du caractère passionné des Espagnols. Les petits pas serrés et précipités rappelaient assez fréquemment les danses mauresques; on a plutôt parlé de cette danse qu'on ne l'a mise à exécution. Les romanciers parlent de la Sarabande comme étant le triomphe de Ninon de L'Enclos et du duc de Chartres, surtout s'il la danse avec la princesse de Conti. Pourquoi cette restriction? Passons et arrivons à l'âge d'or de la Danse.

Le siècle de Louis XIV fut pour la Danse ce qu'il fut pour tous les arts en général, leur âge

d'or ; encourageant les plus humbles comme les plus grands artistes, ce monarque créait chaque jour ces héros de l'art que nous ne cessons d'admirer. Dans tous les genres l'art s'est élevé à l'apogée de la gloire : peinture, musique et Danse, sculpture et architecture marquent des plus éclatants fleurons la couronne de celui qu'on appellera toujours le grand roi.

Sous ce siècle, la Danse se résume en trois mots dont la signification exprime toutes les beautés de l'art. Le grand Ballet d'action, le Menuet, la Gavotte. Les noms des musiciens sont trop connus pour les rappeler ici, mais ceux des danseurs réclament leurs places et les éloges qui leur sont dus. Les Gardel, Dauberval, Duport, Vestris, Noverre, Camargo, etc., ont inscrit leurs titres à l'admiration publique dans les annales de l'art en lettres d'or impérissables. D'un autre côté, Pécour, Feuillet, Magny, comme chorégraphes, nous ont transmis les trésors chorégrahiques du temps. Louis XIV, trouvant dans l'art de la Danse, non seulement une source de plaisirs agréables à sa cour, mais encore les éléments indispensables à l'éducation fine et achevée qu'il recherchait chez ceux qui l'approchaient, voulut entourer la Danse d'un nouveau prestige en figurant à côté de Prévost son maître

**Bocane.** (Voir à la page 28.)

dans les splendides ballets de le cour, entouré de toute sa cour. Jean-Etienne Despréaux, dans

son art poétique de la Danse, le prouve dans les vers suivants :

« Au siècle des beaux arts, lorsque le chef suprême
« Voulait se délasser du poids de son diadème,
« Entouré de sa cour, lui-même il figurait
« Dans les ballets brillants que la France admirait. »

Il alla même plus loin, et lorsque Colbert succéda à Mazarin, en 1661, il lança une ordonnance royale qui créait une académie de Danse, la seconde fondée par lui ; la première était l'académie de Peinture.

Les lettres patentes enregistrées et signées du sceau de Mazarin et du sceau royal portaient :

« Louis, par la grâce de Dieu, etc »

« Bien que l'art de la Danse ait toujours été « reconnu l'un des plus nécessaires à former le « corps, à lui donner les premières et les plus « naturelles dispositions à toute sorte d'exer- « cices, et entre autres à ceux des armes, et par « conséquent l'un des plus avantageux et des « plus utiles à notre noblesse, et autres qui ont « l'honneur de nous approcher, non seulement « en temps de guerre dans nos armées, mais en « temps de paix dans nos ballets ; néanmoins il « s'est, pendant les désordres et la confusion des « dernières guerres, introduit dans le dit art

« comme dans tous les autres, un si grand « nombre d'abus capables de les porter à leur « ruine irréparable, etc., etc. Beaucoup d'igno- « rants ont essayé de la défigurer et de la cor- « rompre en la personne de la plus grande partie « des gens de qualité. Ce qui fait que nous en « voyons peu dans notre cour et suite capables « d'entrer dans nos ballets, quelque dessein que « nous eussions de les y appeler. A quoi étant « nécessaire de pourvoir, et désirant rétablir « le dit art dans sa perfection, et l'augmenter « autant que faire se pourra, nous avons jugé à « propos d'établir, dans notre bonne ville de « Paris, une Académie royale de Danse, compo- « sée de treize des plus expérimentés du dit « art.

« SAVOIR :

« Me Galand du Désert, maître à danser de la « reine.

« Me Prevost, maître à danser du roi.

« Jean Renaud, maître à danser de Monsieur, « frère du roi.

« Guillaume Raynel maître à danser de mon- « seigneur le Dauphin.

« Guillaume Guérin.

« Hilaire Dolivet.
« Bernard de Menthe.
« Jean Reynal.
« Nicolas de Lorges.
« Guillaume Renaud.
« Jean Picquet.
« Florent Galand du Désert.
« Jean de Grigny. »

Les membres de cette assemblée jouissaient de tous les droits acquis aux commensaux de la maison du roi et de celui du *Committimus*. Ils portaient l'épée et le costume de cour. Malheureusement cette réunion d'artistes de grande valeur ne répondit pas à ce qu'on était en droit d'attendre d'elle ; rien ne nous a été laissé par ces maîtres qui se réunirent dans un mauvais cabaret, appelé l'*Épée-de-Bois*, et festoyèrent gaiement au lieu de travailler sérieusement aux progrès de l'art confié à leurs soins et à leurs mérites.

Les danses les plus usitées à la cour et à la ville, sous Louis XIV étaient le Menuet, la Gavotte, la Passacaille et le Passepieds. Dans la bourgeoisie et dans le peuple venaient les Branles les Cotillons, les Rondes, les Contredanses, les Brandons, ainsi qu'une foule d'autres petites com-

positions villageoises empreintes d'un caractère essentiellement champêtre.

La *Passacaille* venait d'Italie comme le prouve l'étymologie de son nom tiré de l'italien *Passaglia* qui signifie Vaudeville; son mouvement grave et lent en trois temps était aussi gracieux qu'harmonieux, aussi cette danse était-elle recherchée par la dame principalement. Les longues robes de l'époque ajoutaient à la Passacaille une majesté imposante. Louis XIV la dansa dans plusieurs Ballets de la cour et Despréaux nous le montre

« Sous les habits d'un Dieu danser seul à Versaille,
« En pas majestueux, la grave Passacaille. »

Le *Passepieds* jouit longtemps d'une grande faveur près des danseurs de la cour; la vivacité de ses pas, dans lesquels les pieds se croisaient et s'entrecroisaient rapidement, donnait à la danse une animation nouvelle et la faisait rechercher des brillants cavaliers. Le Passepieds était une sorte de Menuet très vif; et Noverre, dans ses lettres sur Danse, le peint très clairement quand, en parlant de M^lle^ Prévost de l'Opéra, il dit *qu'elle* le courait avec grâce

« Le léger Passepieds doit voler terre à terre. »

M^me^ de Sévigné paraît avoir eu pour cette danse

un goût aussi prononcé que Mme de Grignan, sa fille, car elle en parle longuement dans ses lettres. Du reste, sa fille était reconnue pour une des meilleures danseuses de son temps, ainsi que MM. de Lomaria, de Cœtlogon, de Chaulnes parmi les gentilhommes.

Dans une de ses lettres du 5 août 1671 elle écrit à sa fille en parlant d'un bal donné chez M. de Chaulnes.

« Après le dîner, MM. de Lomaria et Cœtlogon « dansèrent avec deux bretonnes des Passepieds « merveilleux et des Menuets d'un air que les « courtisans n'ont pas à beaucoup près ; ils y font « des pas de Bohémiens et de Bas-Bretons avec « une délicatesse et une justesse qui charment. Je « pensais toujours à vous et j'avais un souvenir « si tendre de votre danse, et de ce que je vous « avais vu danser, que ce plaisir me devint une « douleur. Je suis assurée que vous auriez été « ravie de voir danser Lomaria : Les violons et « les Passepieds de la cour font mal au cœur au « prix de ceux-là ; c'est quelque chose d'extraor- « dinaire que cette quantité de pas différents et « cette cadence courte et juste ; je n'ai point vu « d'homme danser comme Lomaria cette sorte de « danse. »

Les Branles, les Brandons, les Rondes jouaient aussi un grand rôle dans les plaisirs du temps; surtout les Branles par lesquels commençaient presque tous les Bals. Thoinot Arbeau, dans son *Orchésographie* donne les noms et les figures avec théorie d'un grand nombre de Branles dansés autrefois. Les Branles du *Haut Barrois*, du *Moustier en Der*, de *Haynaut*, d'*Avignon*, etc. : Ceux du Poitou et d'Écosse différaient de ces derniers en ce qu'on les dansait sur une mesure en trois temps. Thoinot cite un branle, dit *Branle des Lavandières*, qui a été maintes et maintes fois reproduit dans nos Vaudevilles et toujours goûté des spectateurs. Les danseurs s'y accompagnent en frappant dans leurs mains comme dans la ronde du Carillon de Dunkerque. Plusieurs autres branles ont donné naissance à des contredanses que l'on retrouve jusqu'au commencement du XIXe siècle et qu'on rencontre même encore aujourd'hui dans les bals-musette; tel est le Branle du sabot dont vient la Bourrée auvergnate. Le Gil-Blas du 28 octobre 1882 a voulu réhabiliter ces bals trop peu connus à Paris et par suite discrédités injustement. Les charbonniers se réunissent entre eux à certaines barrières et, en frappant lourdement la terre, en poussant de vigoureux *Yous*, rappellent le Branle du sabot. Disons de

suite que ces bals n'ont aucun rapport avec les autres bals publics et j'en fournis les preuves suivantes que j'emprunte à Jean Richepin. « Là, « vous trouverez les bals musette, les vrais, « tenus par les Auverpins à la fois mastroquets et « charbonniers, hantés par les Auverpins aussi, « porteurs d'eau, commissionnaires, frotteurs, « cochers, cuisinières et bonnes d'enfants, les « bals musette que parfume la chaude et savou- « reuse odeur de la soupe au choux, les bals « musette qu'arrose de sa mousse pourprée le « vin noir du pays, les bals musette au plancher « de bois qui sonne comme un tympanon sous « les talons tambourinant la bourrée monta- « gnarde, les bals musette enfin que la musette « remplit de son chant agreste, ronflant comme « un chat, gazouillant comme un oiseau, crécel- « lant comme une cigale . . . . . .
« ..... Et ces fortes filles, qui, les poings sur les « hanches, toutes droites, infatigables, tricotant « des jambes, ont l'air de danser une danse de « guerre antique et poussent des Yous pareils à « des hurlements d'amazones. Qu'ont-elles donc « de commun avec les pâles et mièvres rôdeuses « de barrière? Ah! les Gigoteuses de cancan n'au- « raient pas beau jeu et tomberaient vite pâmées, « s'il leur fallait tenir tête aux sauteuses de

« bourrée, dont la gorge tendue se contente d'une « brassière en guise de corset, dont les mollets

Feux de la Saint-Jean

sont plus durs que du chêne, dont les poumons ont été bronzès par la farouche haleine des montagnes. »

Mais, revenons à nos Branles et terminons par celui dit à la Torche, exécuté tour à tour par un

Danse des Brandons.

cavalier et une dame tenant à la main un flambeau ou une torche allumée ; Marguerite de Valois et le duc d'Alençon prenaient plaisir à danser ensemble ce dernier Branle.

En 1802 la Danse des Brandons était encore en usage dans plusieurs de nos départements et dans une grande quantité de villages; elle avait lieu le premier dimanche de Carême que l'on appelait aussi le *dimanche des Brandons*.

Compan la cite dans son dictionnaire avec tous les plus minutieux détails. « Quelques « paysans mal instruits, dit-il, vont la nuit de ce « jour-là avec des torches de paille ou de bois de « sapin allumées, parcourir les arbres de leurs « jardins et de leurs vergers et, les apostrophant « les uns les autres, ils les menacent, s'ils ne por- « tent pas du fruit cette année, de les couper par « le pied et de les brûler. C'est un reste de su- « perstition que les anciens pratiquaient au mois « de février, qui en fut nommé *Zebruarius, à* « *februando*, parceque, comme dit un auteur, les « Payens pendant douze jours de ce mois qui « était le dernier de leur année solaire, couraient « les nuits en dansant avec des flambeaux allu- « més pour se purifier, et pour procurer le repos « aux mânes de leurs parents et de leurs amis. « Cet usage s'est conservé, avant le commence- « ment du printemps, peut-être pour purger les « arbres des chenilles dont la semence commence « à éclore dès les premières chaleurs. En plu- « sieurs endroits, il n'y a que les enfants qui

« portent les brandons, mais le soir seulement « dans les rues, et sans aucune marque de super- « stitions. »

Quelques auteurs, peu soucieux de la vérité ont confondu la danse des Brandons avec celle des feux de Saint-Jean, parce qu'elles ont un caractère religieux ; il est facile de reconnaître leur erreur après la description qu'on vient d'en lire.

Les Cotillons et les Contredanses étaient anciennement infinies et très répandues parmi le peuple qui partageait, avec la haute société, un goût immodéré pour la danse. Des anciens Cotillons nous avons déduit notre Cotillon contemporain, et des anciennes contredanses notre Quadrille actuel.

## DU MENUET

—

Dans son traité de Chorégraphie, Magny nous a transmis la théorie des principaux menuets, mais on s'étonne de ne pas y trouver celui dont la vogue restera à jamais célèbre, celui en un mot qui fit pendant presque un siècle les délices de la cour et de la ville. On ne serait pas éloigné de supposer que Magny, rival de Prévost, maître à danser du roi, et non admis en la docte assemblée académique des treize, exerça une petite vengeance de métier, en passant sous silence le menuet de la cour ; malgré tout, il donne celui de la reine, mais ce menuet est, il faut le dire, de la composition de Marcel, illustre maître, très adulé en cour et d'une supériorité incontestable sur lui.

Tous les anciens menuets se réduisent à quatre : Le menuet Dauphin, le menuet de la Reine, le menuet d'Exaudet et le menuet de la Cour. Quelques personnes ont parlé, cet hiver, du menuet de Don Juan, intercalé dans l'Opéra de Mozart mais il faut reconnaître que ce chef-d'œuvre est de beaucoup postérieur à l'époque qui nous

occupe et, qui plus est, que les poses maniérées, les mouvements prétentieux dont il se compose, lui interdisent la porte des salons ; autant il est brillant et gracieux au théâtre exécuté par des danseurs de théâtre, autant il choquerait les yeux et le goût chez des danseurs de ville.

Le menuet de la Cour fut anciennement ce qu'est actuellement notre quadrille, une danse usuelle, c'est donc de lui seul dont nous nous occuperons et dont on trouvera plus loin la nouvelle théorie adaptée à notre genre de danse contemporaine. Quelques auteurs l'ont attribué à Marcel ; mais le doute subsiste encore. Avant Marcel, Pécour, érudit chorégraphe et excellent danseur à l'Opéra, tenta de faire adopter dans les salons les menuets dansés sur la scène, et ses efforts réussirent pleinement car on a peine à comprendre jusqu'où alla l'enthousiasme pour cette nouvelle composition. Il faut avoir lu tous les mémoires, tous les écrits du temps pour être persuadé que les gentilshommes prenaient au sérieux les paroles du professeur Marcel, s'écriant : « *Que de choses dans un menuet!* » La mode elle-même l'imposait à tous les danseurs à un tel point, que quiconque n'excellait pas dans cette danse était un personnage insuffisant et inutile près des nobles dames. Le menuet de la cour était dansé par deux per-

sonnages cavalier et dame, et sur un mouvement modéré en trois temps. Longtemps après vers 1685 on le fit suivre de la Gavotte, danse très sautée et très gracieuse, dans laquelle Marie Antoinette faisait admirer sa grâce et sa distinction admirables.

Passons rapidement sur les tristes années de la Révolution, années funestes à tous les arts, et arrivons au directoire. Dansa-t-on beaucoup ? Je ne le crois pas, malgré le plus grand désir que chacun témoignait de se réjouir. Edmond et Jules de Goncourt semblent partager mon opinion dans leur histoire de la Société française sous le directoire.

La Carmagnole, la Ça-ira, la Monaco, avaient vécu et leur genre ne leur permettait pas de survivre aux temps troublés de 1793.

De 1795 à 1799, c'est-à-dire du Directoire au Consulat quelques essais d'une nouvelle Gavotte, sont tentés, et quelques nouvelles contredanses sont importées d'Angleterre. La Gavotte est celle que nous avons conservée, comme danse et comme musique ; on la doit à Gardel, et, quant aux contredanses aussi nombreuses que les professeurs de danse, elles émanaient de tous ces maîtres, et n'étaient pratiquées le plus souvent que par leurs salles.

Dans les campagnes nous retrouvons encore quelques vestiges des anciennes danses, les Bourrées, les Rigaudons, les Branles, les Montagnardes, la Boulangère, le Carillon de Dunkerque, le Grand père. Ces trois dernières danses étaient principalement consacrées aux noces de village.

## DANSE CONTEMPORAINE

—

A partir de 1830 nous assistons à un changement complet dans la danse et dans les danseurs

**Menuet de la cour.** (Voir à la page 125.)

Les bals jusqu'alors étaient restés l'apanage de la haute société. La bourgeoisie allait prendre sa revanche et Paris allait compter autant de bals

privés que de bals publics. Ne pouvant se réunir dans leurs salons trop exigus, les danseurs affluèrent dans les bals publics, établissements splendidement organisés au milieu des jardins. Le Ranelag, Beaujon, le parc de Sceaux, Tivoli

Le Cancan. (Voir à la page 65.)

sont restés célèbres tant par leur luxe que par la distinction de leur société. A côté de ces bals vinrent s'ajouter ceux que nous devons regarder comme les prémisses de la Chaumière, du Prado, de la Closerie des Lilas, en un mot des bals d'étudiants et de grisettes. Pendant que dans les

ıns les familles honnêtes se livraient au seul plaisir de la danse, dans les autres le cancan et e chahut, sorte de danse libre, étourdissaient ıne jeunesse avide de séductions. Peu à peu l'on it disparaître les premiers et arriver les seconds un chiffre qui nous étonnera quand on le connaîtra.

Alfred Delveau les a presque tous cités dans on livre devenu introuvable des *Cythères parıiennes*. Sans vouloir m'élever ici contre la presse, e ne puis m'empêcher de regretter qu'elle ait ıontré autant de sollicitude pour les Cythères ue d'indifférence pour les magnifiques jardins e Tivoli et de Sceaux. Charles de Boignes inıitait, dans ses feuilletons du *Constitutionnel* e 1843, la jeunesse parisienne à venir admirer ı reine Pomaré ; le *Charvari* consacrait des arcles au grand Pritchard, le héros de Mabille ; as un ne daignait entretenir ses lecteurs des harmantes réunions de famille, se tenant chaque emaine aux montagnes Russes et à Beaujon. Le candale réussissait ; la simplicité, la modestie isparaissaient chassées par lui.

Delveau, dont je viens de parler, porte le nomre de ces bals publics à soixante-trois ; bon ombre d'entre eux n'existent plus, et depuis cet ver, Bullier seul attire encore quelques étu-

diants. Le cancan, le quadrille excentrique composé de pas et de gestes, ne tenant en quoique ce soit à la danse, ainsi que la sauteuse, étaient les seuls danses usitées ; mais, en 1844 à l'envahissement de la Polka, les danses tournantes les détrônèrent. De la Polka, dérivèrent la Polka mazurka, la schottisch pratiquées dans les salons avec autant de *furia* que dans les bals publics. A cet engouement succède ensuite une période d'indifférence bien caractérisée ; les jeunes gens ne dansent plus à vingt ans, du moins affectent de le dire, quelquefois cherchent à le prouver en inaugurant les quadrilles marchés benoitement. Se rejetant sur la Valse, et trouvant en elle tous les charmes de la véritable danse à deux, ils font revivre cet art délaissé par eux, non sans quelques remords. Enfin, pendant ces dernières années, Valses et Quadrilles captivent l'attention des danseurs à un tel point que le tranquille Quadrille français fait place au mouvementé Quadrille américain ; que la Gigue anglaise de sir Roger de Cowerley ; que la Boulangère, que l'impétueuse Valse à deux pas ne suffisent plus à leurs exigences. N'a-t-on pas assisté pendant cette dernière année à la reproduction d'anciennes danses telles que le Menuet, la Farandole ? Chaque maîtresse de maison demandait du nouveau,

et le spirituel *Gil-Blas* n'a cessé d'enregistrer chaque jour dans le compte rendu de ses bals, maintes et maintes fêtes rappelant celles des grands siècles passés, par leurs danses et leurs costumes. La culotte courte, les habits rouges, les costumes Watteau exhumés pendant cet hiver sont, pour la danse, d'un augure favorable ; si 1883 les a vus réapparaître dans quelques bals, 1884 sans contredit les exigera dans tous, car :

« La mode à son caprice assujétit nos goûts.
« Elle mène à sa guise les sages et les fous. »

A côté de ces anciennes reproductions signalons cet emprunt, plus ou moins heureux, fait par d'habiles danseurs à la danse américaine. Le Boston, en effet, cherche à acquérir son droit de cité chez nous, protégé par les jeunes gens fréquentant les salons étrangers. Souhaitons-lui bonne chance, mais ne lui cédons pas notre valse si appropriée aux mœurs et au caractère français.

## DANSES ÉTRANGÈRES

Bien que les limites de cet aperçu historique de la danse m'interdisent les danses étrangères, il est indispensable de faire connaissance avec plusieurs d'entre elles qui, depuis quelque temps, cherchent à avoir accès dans nos bals. Telles sont les danses espagnoles du *Fandango*, du *Bolero* et de la *Catchutcha*. Passons sous silence cette dernière dont l'application à notre genre de danse semble impossible puisqu'elle est dansée par un homme ou une femme seul; elle convient beaucoup mieux à une danseuse. Il est hors de doute que nous ne consentirons jamais à paraître seul au milieu d'un salon, quelle que soit notre grâce, quel que soit notre talent, quel que soit même le désir que nous ayons de plaire au sexe enchanteur.

Il n'en est pas de même du Fandango qui, dansé par deux personnes en Espagne, se prête chez nous à des figures faciles à exécuter par plusieurs couples, Plusieurs salons de Paris l'ont

vu danser cet hiver et répandre dans les danseurs une gaieté entraînante. Le bruit des castagnettes, les mouvements vifs des pieds, la musique particulièrement rythmée sur un mode alerte, tout contribue à l'animation du bal. Les danseurs espagnols excellent dans leur Fandango à un tel point qu'on peut dire comme Blasis : « Tout n'est que vie et action dans le Fandango ». Toutefois ils y ont introduit tant de modifications qu'il diffère de l'ancien ; ils l'ont mis plus en rapport avec la danse de ville en supprimant certains passages rappelant trop la danse de théâtre en lui donnant un caractère moins lascif. Dans les anciens Fandangos, la morale n'était pas toujours respectée si l'on en croit le récit suivant, de Marino, dans son poème d'*Adonis :*

« Une jeune fille, d'un caractère hardi, tient « dans ses mains deux castagnettes de bois so- » nore : à l'aide de ses doigts, elle produit un « bruit assez fort, pendant lequel elle bat la me- « sure avec les mouvements gracieux de ses « pieds.

« Le jeune homme tient un tambour de basque ; « il en agite les petits grelots paraissant inviter « sa compagne à l'accompagner dans ses gestes.

« En dansant ils jouent le même air, et en bat-
« tent la mesure; tout ce qui est lascif, tout ce
« qui offense la modestie et qui peut corrompre
« l'innocence et l'honnêteté, est représenté par
« ces danseurs. Ils se saluent alternativement,
« échangeant des regards amoureux; ils don-
« nent à leurs hanches un mouvement immo-
« deste, puis ils se rencontrent et ils se pressent-
« mutuellement. Leurs yeux paraissent à demi-
« fermés, et ils semblent, même en dansant,
« approcher d'une amoureuse extase. »

Quant au Boléro, qui fut toujours plus noble et plus modeste que le Fandango, il est aussi dansé par deux personnes et les différentes figures dont il se compose, permettent de le régler, soit comme quadrille, soit comme entrée de danse.

Le Boléro se compose de cinq parties, savoir :

1° l'introduction, sous forme de promenade autour du salon, appelée *passo;*

2° les traversés dans lesquels les danseurs changent de places comme dans notre chaîne anglaise, et se croisent par les mains pour reprendre leurs places, appelé *traversias;*

3° les changements de pas, sorte de balancé

La Monaco. (Voir à la page 61.)

pendant lequel les danseurs exécutent des petits pas sur place — appélés *differencias;*

4° la Finale dans laquelle les danseurs s'avancent, traversent, reviennent à leurs places ;

5° enfin, une attitude gracieuse ou groupe du cavalier et de la dame se tenant à la taille par une main et tenant l'autre élevée ou étendue, appelée *Bien parado*.

Seule, cette dernière figure serait en contradiction avec nos usages, mais il serait très facile de lui substituer un salut et une révérence.

La musique des boléros est en 2/4 et très variée; elle contient beaucoup de cadences qui lui donnent un cachet d'originalité tout spécial. Les pas usités en Espagne sont toujours faits terre à terre, et glissés légèrement.

Tout, dans cette danse, contribue à l'admettre dans nos bals, et, en la dansant avec le gracieux et coquet costume espagnol, elle ferait les délices de tous les bons danseurs.

# THÉORIE & HISTOIRE

## DE LA VALSE A TROIS TEMPS

Dans un manuel de danse nouveau et conforme à la mode, la Valse doit tenir la place d'honneur, car elle règne en souveraine dans nos bals et aurait détrôné notre Quadrille sans l'introduction du Quadrille américain. Avant d'aborder la théorie de la Valse, revendiquons hautement sa nationalité française et, par des arguments irréfutables, détruisons l'erreur qui lui prête une origine allemande. Henri III dansa le premier la Valse à trois temps sous le nom de Volte, et la description des premiers pas donnée dans l'*Orchésographie* de 1589, établit clairement, selon l'expression du dictionnaire de Trévoust, la *Saltatio duorum in gyrum*, c'est-à-dire la danse à

deux en tournant. De plus on trouve dans la première théorie les mots suivants :

« Vous continuerez à tourner par la gaulche « tant qu'il vous plaira, et, si vous voulez une « autre fois danser la Volte à la droicte, vous « fauldra mestre votre main droite sur le dos de « la demoiselle, et la main gaulche sous son busq. « Tornès le revers de la tablature cy-dessus, et « nottés qu'il y a dextérité à empoygner et serrer « contre vos la demoiselle, car il fault, ce faisât « en deux mesures ternaires démarchât sur la « première pour vous planter devant elle ; et, sur « la fin de la seconde mesure, lui mestant l'une « des mains sur la hanche et l'aultre sur le busq « pour, à la troisième mesure, commencer à tôr- « ner les pas de la tablature. »

THOINOT ARBEAU.

Tous les valseurs reconnaîtront les pas de la Valse à trois temps terminés par le temps de pointes ; et tous les bons danseurs se persuaderont que la Valse dite à rebours, c'est-à-dire tournée de gauche à droite, remonte au XVIe siècle et non u XIXe ; qui plus est, les difficultés qu'elle pré- ente de nos jours étaient les mêmes puisqu'il fallait déjà de la *dextérité* selon Thoinot. Si nous

avons si longtemps supposé notre Valse allemande, c'est qu'en Allemagne on a dansé, comme danse nationale, une danse appelée l'Allemande, mais puisqu'elle était exécutée par un cavalier placé entre deux dames et ne consistait qu'en passes de bras, en mouvements glissés en avant ou en arrière, on ne peut établir aucun rapport entre ces deux danses.

Notre Valse a pris le chemin de l'Italie et de la Suisse, avant d'arriver en Allemagne et ce n'est même que dans le nord qu'elle est pratiquée comme Valse à trois temps ; dans le sud, la Valse des gens du monde est celle à deux pas, et celle à trois temps est réservée aux habitants des campagnes. La Lorraine et l'Alsace, qu'il ne faut pas confondre avec l'Allemagne, ont adopté la Valse à trois temps il est vrai, mais ne la pratiquent pas de la même façon ; ils la tournent lentement en marchant automatiquement, pour ainsi dire, tandis que les Allemands la sautent et la tournent vivement, en parcourant beaucoup d'espace.

J'en demande humblement pardon à tous nos grands fabricants de dictionnaires, mais mes minutieuses recherches m'éloignent de leurs jugements sur la Valse ; pourquoi leurs plagiats réciproques ont-ils propagé tant d'idées fausses sur

la Danse ? Je sais bien que cet art était trop futile pour eux et il est évident que Littré et Larousse étaient plutôt des savants pleins d'érudition, que des valseurs pleins de souplesse. Si Littré s'était vu forcé de mettre en pratique les pas qu'il a décrits, je doute qu'il y soit parvenu, car personne ne connaît une Valse composée de cinq glissés suivis d'un assemblé. Tous les savants n'ont pas heureusement imité l'exemple de ces plagiaires, car la *Patrie* du 17 novembre 1882 insérait les lignes suivantes, extraites d'une histoire de la Valse.

« Un érudit vient de détruire la légende qui « attribuait aux Allemands l'innovation de la « Valse. L'origine de cette danse que Murger ap- « pelait « le pas de charge de l'amour » serait « française.

« La Valse n'a pas pris naissance en Allema- « gne, car d'après un manuscrit du douzième « siècle elle fut dansée à Paris pour la première « fois le 9 novembre 1178. Elle était déjà connue « en Provence sous le nom de *Volta*. Le chant qui « l'accompagnait était désigné par le titre de Pal- « lada. Elle vint de Provence à Paris, fut à la « mode pendant tout le XII^e siècle et fit les déli- « ces de la cour des Valois. Les Allemands l'a-

« doptèrent ensuite et la *Volta* provençale devint « la *Walzer* Germanique.

« L'un des poètes de la Pléiade, dans un vo- « lume qui a pour titre la *Volta*, raconte ainsi « l'origine de la Valse.

« Les êtres primitifs étaient nés androgynes.

« Jupiter, épouvanté de leurs formes mons- « trueuses, sépara les deux sexes. Ainsi dédou- « blés, l'homme et la femme dépérirent. Vénus « prit pitié d'eux et leur enseigna la *Volta* qui « réunit de nouveau les deux êtres. Après cette « poétique explication, l'auteur s'efforce d'imiter « dans son rythme le tournoiement des valseurs.

« Lors des bouquets enfleura ses cheveux
« Et ordonna la Valse de Provence,
« Qui est encore le lieu malheureux,
« De l'androgyne une douce semblance,
« Mars, flanc à flanc, premier elle embrassa
« Luy, tout ravy d'amour qu'elle lui porta.
« Sans se lasser tout le soir la dansa,
« Tournant, voltant d'une divine sorte.

« Un vieil auteur du XVI^e siècle a parlé aussi « de l'introduction de la Valse à la cour de France « le 9 novembre 1178, et blâme sévèrement « Louis VII d'avoir favorisé cette danse. »

(Journal la *Patrie*, 17 novembre 1882.)

De cette première Valse a été déduite celle

Fandango. (Voir à la page 68.)

dont j'ai parlé plus haut et dansée sous forme de véritable Valse : La première Volta étant chantée.

donc il nous semble difficile de la regarder comme Valse, car, s'il nous fallait chanter et danser à la fois, la Danse deviendrait un plaisir difficile et fatiguant. Nous avons des Valses chantées, mais les musiciens seuls sont chargés du soin d'animer les danseurs.

Quant à la Valse à deux pas nous en parlerons après la théorie de celle à trois temps.

### THÉORIE DE LA VALSE A TROIS TEMPS

Le pas de la Valse à trois temps s'exécute sur deux mesures de musique, et chaque pas doit marquer chaque temps de la mesure.

1re *Mesure.* — Glisser légèrement en avant le pied droit, le pied gauche, le pied droit.

2e *Mesure.* — Décrire un quart de cercle sur la gauche avec le pied gauche, rapprocher le pied droit derrière le gauche, et s'élever sur les pointes en faisant passer le pied droit devant : Continuer le pas en recommençant toujours avec le pied droit.

Le pas de la dame est le même que celui du cavalier, mais elle le commence sur le quatrième temps des pas, c'est-à-dire avec son pied gauche tournant à gauche

*Emploi des pas pour Valser.* — Le cavalier peut, s'il le veut, commencer par les trois derniers temps du pas et, dans ce cas, fait partir sa dame par les trois premiers, c'est-à-dire par le pied droit. L'un des deux danseurs avance pendant que l'autre tourne sur la gauche. Si l'on veut exécuter la Valse à rebours, c'est-à-dire la tourner en sens inverse, on intervertit l'ordre des pas en commençant par le pied gauche, pour les trois premiers temps, et en tournant par le pied droit exécutant le quart de cercle sur la droite.

Il arrive fréquemment que les danseurs interrompent la rotation de la Valse par des promenades ou fugues en avant et en arrière ; ils n'emploient alors que les trois premiers temps alternés de chaque pied pour commencer le pas. Le cavalier les fait en reculant quand sa dame avance et réciproquement.

## DE LA VALSE A DEUX PAS

### DITE VALSE A DEUX TEMPS

—

C'est en parfaite connaissance de cause que je puis parler de l'origine Russe, de la Valse à deux pas, car mon père fut le second qui la dansa à Paris en 1839, je dis intentionnellement le second car le premier fut un de ses élèves. J'ai encore présente à ma mémoire l'anecdote suivante, curieuse et peu connue sur l'introduction de la Valse Russe en France, car la Valse à deux pas est non seulement Russe mais est encore leur Valse nationale. Ajoutons, en passant, que leurs cavaliers et dames excellent à la danser; leur entrain, leur brio, dépassent souvent les nôtres.

En janvier 1839, le baron de Nieuken, attaché à la légation Russe, prenait des leçons de mon père, et les prenait telles qu'elles se pratiquaient à l'époque, composées de tous les exercices fondamentaux de Danse, pliés, battements, etc.

Notre baron devait se rendre le soir à un grand bal donné par le comte Molé, alors ministre des affaires étrangères, et devait exécuter la Valse avec des charmantes moscovites ; il demanda donc à son professeur de la répéter avec lui. Fureur de mon père, qui, à ces mots de Valse à deux pas, trouvait un contresens manifeste avec une mesure à trois temps ; mais tout s'arrangea promptement quand il vit notre baron faire le chassé de la Valse en exécutant le premier temps du pas sur les deux premiers temps de la mesure et le second temps du pas sur le troisième temps de la mesure. De suite mon père comprit qu'en danse comme en musique, deux notes peuvent compléter une mesure en trois temps en prenant les notes comme mouvements.

Élève et professeur valsèrent ensemble, et l'élève le soir s'attira l'admiration de toutes les dames par sa Valse à deux pas. A partir de ce moment l'ancienne Valse à trois temps fut peu en honneur dans les salons, seuls les bals publics la conservèrent ; mais, pour suivre l'exemple tenu d'en haut, les habitués de la Chaumière créèrent un second genre de Valse à deux temps simplifiée, se contentant de sauter tantôt sur un pied, tantôt sur l'autre, sans prendre grand souci de la musique.

Le prince de Galitzin, le baron et le comte de Damas, le marquis de La Beaume sont les premiers valseurs à deux temps à Paris, ils la dansèrent le lendemain du bal du ministère des affaires étrangères chez le comte Tanneguy Duchâtel, ministre de l'intérieur.

### THÉORIE DU PAS DE LA VALSE A DEUX PAS

Le pas est fait sur une mesure en trois temps, et sur un mouvement un peu précipité. Premier temps : Glisser le pied gauche à gauche, et rester en pliant un peu les genoux pour le second temps ; troisième temps, rapprocher vivement le pied droit derrière le gauche en le chassant devant soi vers la gauche. Ce pas se fait également en arrière, en chassant le pied derrière soi au lieu de le chasser en avant. Les pas sont les mêmes pour la dame.

### EMPLOI DU PAS POUR VALSER

Le cavalier commençant du pied gauche et la dame du pied droit, font ensemble un pas en

avant et un en arrière alternativement : Cette direction en avant et en arrière doit être prise en obliquant légèrement à droite et à gauche alternativement. Les danseurs font primitivement les tours assez grands et les rapetissent petit à petit, à mesure que leurs jambes s'initient facilement aux pas.

## DU BOSTON

Cette valse américaine, introduite chez nous par les étrangers, est dansée par tous les cavaliers sur toutes les danses et mesures. Elle se compose de trois pas glissés en avant et trois en arrière. Les cavaliers pour la tourner commencent du pied gauche, et les dames du pied droit. Il est de mode et d'usage de tourner le moins possible, de faire les pas en avançant ou en reculant, et naturellement l'un des deux danseurs avance pendant que l'autre recule, et réciproquement. Le Boston peut se danser sur toutes nos danses tournantes, lentement sur les mesures en trois temps, plus vivement sur celles en deux temps.

## DE LA POLKA

—

En 1844, la Polka amena une révolution foudroyante dans la Danse ; elle envahit les bals, les salons, les magasins, les rues mêmes de Paris avec une telle fureur que l'on s'attendait à voir la Chambre des Députés clore ses séances pour danser la Polka ; les quarante de l'Institut, interrompre leurs discours pour danser le pas Bohémien ; le ministre de l'instruction publique donner un jour de congé aux collégiens pour leur permettre de s'initier à cette nouvelle Cordace. Enfin le préfet de police lancer une ordonnance sévère qui interdise aux polkeurs des rues d'interrompre la circulation par leurs polkas effrénées.

On a prétendu que Louis-Philippe trembla sur son trône au seul mot de Polka, et que désireux de savoir en quoi consistait cette source d'émotions si passionnées, il la dansa, un jour, avec la reine d'Angleterre. Les mauvaises langues du

temps chantèrent une chanson commençant par ces mots :

« C'est le grand roi Louis-Philippe,
« Qui s'est f.... par terre
« En dansant la Polka
« Avec la reine Victoria. »

La Polka n'amena pas seulement un grand changement dans la Danse, elle y introduisit une foule de nouveautés dont quelques-unes seulement ont été conservées ; la Varsovania, la Villeïka, la Sicilienne ont vécu peu de temps, et encore n'ont-elles trouvé d'adeptes qu'au Prado et au Casino Cadet.

Deux professeurs se sont disputé l'honneur insigne d'avoir amené la Polka à Paris, et leur rivalité a rappelé, pendant un moment, celle de Pylade et de Bathylle à Rome. Il est incontestable que c'est dans les salons de Cellarius et non dans ceux de Laborde que la Polka a été dansée pour la première fois, et ce fait s'explique de lui-même. La Polka, Danse originaire de Bohême, était depuis longtemps connue des étrangers, principalement des Hongrois, des Polonais, des Valaques, qui tous fréquentaient assiduement les excellentes leçons de Valse du regretté Cellarius. Plus d'une fois, les uns se mettaient au

piano et jouaient des polkas nationales pendant que les autres les dansaient ; en homme habile et soucieux de son art, leur professeur entreprit de lancer (selon l'expression consacrée) la nouveauté et on sait à quel point il y a réussi. L'envie et la jalousie s'emparèrent de son rival Laborde ; *inde iræ*, *inde* les brochures et les plaquettes du temps. Bien qu'elles soient devenues introuvables, on en rencontre encore quelques-unes, demandez-les aux grands polkeurs du temps Auguste Vitu, Paul Farnèse, et au spirituel auteur de l'*Almanach de la Polka* que je ne puis nommer.

Primitivement la Polka fut dansée avec des figures exécutées par le cavalier et sa dame ; après quelques pas faits en tournant, ils s'éloignaient, se rapprochaient l'un de l'autre en mettant les deux mains sur les hanches ; parfois tournaient en passant sous les bras l'un de l'autre. Toutes ces variations ne durèrent qu'une année bien qu'elles fussent pratiquées par tous les danseurs jeunes ou vieux, depuis l'aspirant docteur en droit jusqu'à son professeur Pellat ; depuis le plus humble avocat jusqu'au plus sénile pair de France.

### THÉORIE DU PAS DE LA POLKA

Le pas de la Polka s'exécute sur une mesure en $^2/_4$ mouvement modéré, dans les premières années, mais plus précipité actuellement : Glisser le pied gauche à gauche, en rapprocher ensuite le pied droit et sauter sur le pied gauche pendant que le pied droit s'élève pour se croiser derrière la jambe gauche ; continuer de même avec le pied droit ; compter par un petit temps d'arrêt le 4e temps.

### EMPLOI DU PAS DE LA POLKA

Le cavalier commençant avec le pied gauche et la dame avec le droit font, pour tourner, un pas en avant obliquement à gauche et un second à droite en reculant aussi obliquement. Comme toutes les Valses, la Polka est dansée avec les variations admises dans les danses tournantes. Si la Polka est dansée à rebours, elle est commencée du pied droit par le cavalier, et du gauche par la dame.

## POLKA-MAZURKA

—

Beaucoup de personnes supposent que le nom de Polka-Mazurka a été donné à cette Danse

Polka. (Voir à la page 8[illegible].)

parce qu'elle se compose de pas empruntés à l'une et à l'autre ; loin de là, car la Polka-Ma-

zurka contient, il est vrai, un pas de Polka, mais aucun de Mazurka.

Cette dernière danse, introduite peu de temps après la Polka par les Polonais dans les salons de l'aristocratie parisienne, a joui d'un certain succès, et pour en conserver la mémoire, Adrien

Mazurka. (Voir à la page 304)

**Talexy**, pianiste de grand talent, compositeur adulé de toutes les dames, composa sa charmante

*Musidora* qu'il appela Polka-Mazurka, et sur laquelle les danseurs exécutaient deux pas de Polka avec le même pied ; il leur fallait alors maintenir élevé le pied commençant le pas au lieu de le laisser retomber à terre comme dans la Polka originale. La Polka-Mazurka est une double Polka exécutée sur une mesure en $^{3}/_{4}$ lente.

Les premières Polkas-Mazurkas furent dansées avec une lenteur qui ne peut avoir d'égale que la précipitation introduite de nos jours. Le chant de la musique a été même tellement changé par les compositeurs, qu'il se rapproche beaucoup du mouvement de la Valse à trois temps ; du reste les danseurs à la mode valsent maintenant la Polka-Mazurka au lieu d'en conserver l'ancien pas.

## THÉORIE DE LA POLKA-MAZURKA

Deux mesures de musique sont nécessaires à l'exécution d'un pas de danse.

1re mesure : Glisser le pied gauche à gauche, en rapprocher le pied droit, sauter ensuite légèrement sur le pied droit en élevant le pied gauche

derrière la jambe droite afin de le tenir prêt à continuer le pas.

2e mesure : Exécuter un pas de Polka comme ci-dessus avec le pied gauche, et avoir soin de maintenir le pied droit élevé en terminant le pas. Le temps suivant est repris du pied droit sur la droite.

Le pas est le même pour le cavalier et pour la dame.

### EMPLOI DU PAS DE LA POLKA-MAZURKA

Le cavalier et la dame commençant, l'un du pied gauche, l'autre du pied droit, exécutent les trois premiers mouvements ou la première mesure en se dirigeant droit devant, et tournent sur le pas de la Polka, c'est-à-dire sur les trois derniers temps. Cette rotation doit être assez prononcée pour que les deux danseurs se retrouvent placés en faisant face au côté opposé à celui vers lequel ils étaient dirigés en commençant. Ils continuent le même pas avec l'autre pied.

### POLKA-MAZURKA VALSÉE

Duex modes sont usités pour valser la Polka-Mazurka ; l'un, lent, consistant à employer le pas

textuel de l'ancienne Valse à trois temps ; l'autre vif, en se servant de la Valse à deux pas.

Il est inutile de donner la théorie de la Polka-Mazurka valsée à trois temps, puisqu'elle n'est autre que cette valse dansée très posément, avec tout le calme qu'apportaient nos pères dans sa pratique. Ainsi dansée, la Polka-mazurka rappelle fidèlement les premières valses du Directoire dans lesquelles cavaliers et dames tournoyaient lentement en se tenant par les coudes et en restant placés en face l'un de l'autre.

Quand les danseurs valsent la Polka-Mazurka au moyen de la valse à deux pas, ils la dansent par contretemps exécutés en prenant le premier temps de chaque pas de Danse sur le troisième temps de chaque mesure. Les contretemps sont assujettis à la mesure dans la Danse et dans la musique. Comme dans toutes les Valses, le cavalier part du pied gauche et la dame du pied droit. Je recommande aux danseurs doués d'une oreille rebelle à la mesure de consulter plutôt les basses de l'orchestre ou du piano que le chant proprement dit, car les basses marquent ordinairement ces contretemps avec une sonorité régulière et vigoureusement accentuée.

## DE LA POSITION DU CAVALIER ET DE LA DAME

### DANS TOUTES LES DANSES TOURNANTES

La facilité d'exécution dans toutes les Valses dépend toujours de la régularité apportée par les cavaliers en dirigeant leurs dames ; telle dame leur paraîtra lourde, s'ils ne savent la conduire, tandis qu'ils reconnaîtront sa légèreté s'ils observent scrupuleusement les règles suivantes. D'autres considérations militent encore en faveur de ces règles, car elles sont basées sur les exigences indispensables d'une tenue gracieuse et distinguée.

Le cavalier se place à la gauche de sa dame, enlace sa taille avec l'avant-bras et soutient de sa main gauche la main droite de sa dame ; le bras gauche du cavalier doit être assez étendu pour imprimer instantanément au bras droit de

la dame les différentes directions des Valses. L'épaule droite du cavalier doit être constamment perpendiculaire à l'épaule droite de sa dame, et le corps de cette dernière ne doit en aucune façon se trouver en contact avec le buste du danseur.

La tenue du bras gauche pour la dame se recommande à son attention ; si sa main seule adhère à l'épaule de son cavalier, elle conserve sa légèreté, sinon elle augmente la densité de poids ; en un mot dans un cas elle est conduite par son danseur, dans l'autre, elle est, à la fois, et portée et conduite. L'éventail, par sage mesure de précaution, doit être tenu de la main gauche de la dame, qui, le prenant par l'extrémité des doigts, le met à l'abri derrière le bras droit du cavalier. Terminons en recommandant à tous les danseurs d'éviter la fâcheuse position usitée dans les Valses des bals publics : sous quelque prétexte que ce soit, le cavalier ne doit jamais être placé en face de sa dame.

Quelques notes gaies ne peuvent être interdites pendant une valse, surtout si elles ne font que confirmer d'arides théories ; égayons-nous donc, lecteurs, en nous instruisant, et surtout en pratiquant les commandements du valseur qu'un sieur de Saint-Ibald recommandait à l'at-

tention de tous les danseurs. Ce seront nos derniers mots avant d'entrer en danse pour nos divers quadrilles.

En dehors tes pieds tourneras,
Et tes jambes également.
Haute toujours, ta tête sera,
Et portée gracieusement.
Du bras droit ta dame enlaceras
La conduisant solidement.
Ta main gauche légère auras,
Et ton bras gauche mêmement.
Toujours dans ton pas glisseras
Tes deux pieds aussi souplement.
Joyeux et gai tu valseras
Sans jamais sauter follement.
Trois pas égaux, rythmés, feras
En l'antique valse à trois temps.
Du pied gauche tu commenceras
Et du droit suivras lentement.
En avant, en arrière iras,
Et ta dame réciproquement.
De la mesure esclave seras,
Et ta valseuse également.
Quand la valse tu finiras,
Dame remercieras poliment
Au buffet tu l'amèneras
Et du punch boirez seulement.

# DES QUADRILLES

## QUADRILLE

Passons rapidement sur l'origine controversée de nos premières contredanses tirées, selon les uns, de l'anglais *Country dance*, danse de village et, selon les autres, du latin *Contra saltare*, danser l'un contre l'autre ; donnons à tous la satisfaction qu'ils désirent et parlons de notre quadrille, mot qui a définitivement remplacé celui de contre-danse en exprimant clairement l'idée de quatre couples dansant ensemble.

L'assemblage des cinq figures qui constituent notre quadrille remonte au commencement de ce siècle, mais plusieurs d'entre elles étaient connues antérieurement ; la réunion de ces cinq compositions n'a été produite que par suite de circonstances ou d'événements successifs comme le prouveront les étymologies suivantes. Tous les

quadrilles composés depuis 1830 par Tolbecque et Musard, nos plus grands chefs d'orchestre de musique de danse, et distribués d'une manière uniforme prouvent qu'à partir de ce moment le quadrille fut basé sur des règles dont on ne

**Trénis.** (Voir à la page 98.)

s'est point départi depuis, si ce n'est en retranchant la figure dite Trénis.

Le quadrille se compose de cinq figures :

Le *Pantalon*, anciennement appelé chaîne anglaise; l'*Été*, autrefois nommé l'avant-deux; la *Poule*, la *Pastourelle* à laquelle on ajoutait la *Tré-*

*nis* et enfin la *Finale* dite aussi *Chassé-Croisé* et *Saint-Simonienne*.

L'étymologie de ces cinq figures est assez peu connue pour que je la signale à nos danseurs.

En 1786, Vincent, coryphée de l'Opéra et répétiteur de Taglioni, composa une contredanse composée de chaînes exécutées par tantôt quatre danseurs ensemble, tantôt par deux dames; il donna à sa composition le nom de Chaîne anglaise pour rappeler l'origine prêtée alors à toute contredanse. Ce nom fut conservé à la première figure jusqu'en 1830, époque à laquelle on lui donna le nom de *Pantalon*. Le nouveau roi citoyen en admettant les pantalons dans la tenue des bals officiels, au lieu de la culotte courte exigée jusque-là, s'attira les risées de bon nombre de ses invités. Le chef d'orchestre Vincent, fils du coryphée du même nom, s'empressa de baptiser la première figure du mot de Pantalon, croyant ainsi flatter ses danseurs. Le mot resta et passa dans l'usage.

L'*Été* est de ce même auteur et s'appelle ainsi en raison des pas exécutés en la dansant, pas composés de chassés et d'assemblés et dont la réunion par deux en avant et deux en arrière s'appelaient *Pas d'été* : nous l'appelons encore de ce mot qui a remplacé l'ancien en avant-deux.

La *Poule* est encore du même auteur, et est une de ses dernières compositions, elle ne fut que dans la suite réunie aux deux premières. L'auteur l'appela ainsi parce qu'il avait, dans sa musique, imité le chant de cet animal. Ne serait-ce pas par tradition que tous les compositeurs de musique règlent toujours leurs troisièmes figures de quadrille sur une mesure en 6/8? on serait fortement porté à le croire.

La *Pastourelle* a été composée par le célèbre piston *Colinet*, sur les motifs de la romance *Gentille-Pastourelle*. Pendant longtemps on dansa également à la quatrième figure du quadrille la *Trénis* qui doit son nom à son auteur *Trenitz*. Ce danseur aussi habile qu'original faisait, en 1810, les délices des danseuses. Le solo de la danse était pour lui d'une si grande importance qu'il s'y livrait à des sauts et des bonds dignes d'un danseur de théâtre. Sa danse et ses succès le conduisirent dans une maison de fous où il s'éteignit presque en dansant. La musique de la *Trenis* était de *Julien*, l'auteur de la mélodieuse mélodie de *Rosita*.

La cinquième et dernière figure s appela primitivement *Chassé-Croisé* parce que les danseurs exécutaient ensemble une phrase de danse dans laquelle cavaliers et dames se croisent sur la

droite ou sur la gauche en passant l'un devant l'autre derrière, phrase appelée Chassé-Croisé. Plus tard on lui donna le nom de *Galop* ou *Saint-Simonienne;* Galop, parce qu'elle était dansée avec le pas ainsi nommé Galop, et Saint-Simonienne en raison des changements de dames et de cavaliers importés dans la figure. Le compositeur voulait, dans son titre et dans sa danse, rappeler les maximes de Saint-Simon sur le *conjungo*.

Trois noms sont maintenant donnés à cette cinquième figure, tirés tous les trois du caractère et des mouvements de la danse. Celui de *Finale* s'entend de lui-même puisque la figure termine le quadrille; le second, *Boulangère*, vient de ce que les changements successifs de dames faits en tournant avec tous les cavaliers successivement, rappellent l'ancienne danse de la *Boulangère;* enfin celui de *Corbeille*, parce que les dames, placées en rond au milieu des cavaliers et entourées par eux, simulent une corbeille de fleurs.

## THÉORIE DU QUADRILLE FRANÇAIS

Le quadrille peut être dansé par deux, quatre ou un nombre indéterminé de couples : si deux

couples y prennent part ils se placent vis-à-vis l'un de l'autre, les cavaliers se tenant à la gauche de leurs dames et les conduisant par la main droite ou gauche selon les différentes phases des figures.

Si le quadrille est dansé par quatre couples, deux se placent dans la longueur du salon, et les deux autres dans la largeur. S'il est exécuté par un plus grand nombre de couples, les danseurs occupent tout l'emplacement consacré à la danse, en se rangeant, les uns dans la largeur, les autres dans la longueur. Il est souvent admis de ne se placer que dans l'un ou dans l'autre de ces deux sens.

Dans quelque cas que ce soit, chaque couple danse avec son vis-à-vis seulement, sans se préoccuper des autres quadrilles.

L'orchestre joue deux fois la musique de la première figure et quatre fois les suivantes, et les danseurs attendent sans danser les huit premières mesures qui, précédant la danse, tiennent lieu d'introduction.

### 1re FIGURE. — PANTALON

8 *mesures.* — *Introduction.*

8 *mesures.* — *Chaîne anglaise.* — Les deux

couples changent de place et reviennent à leurs places ; ils se séparent en allant et en revenant.

8 *mesures.* — *Balancé et tour de main.* — Supprimés et remplacés par un simulacre de salut et quelques mots de conversation.

8 *mesures.* — *Demi-chaîne des dames.* — Les deux dames changent de place pour tourner chacune avec le cavalier placé devant elles ; elles reprennent ensuite leurs places primitives et tournent avec leurs cavaliers.

4 *mesures.* — *Demi-queue de chat.* — Les deux couples changent de place sans se séparer.

4 *mesures.* — *Demi-chaîne anglaise.* — Les deux couples reprennent leurs places en se séparant.

Dans le cas où le quadrille est dansé par quatre couples placés sur deux sens différents, les deux autres couples font cette figure immédiatement après les deux premiers. Rappelons-nous cette observation qui s'adressera aux figures suivantes et qu'il sera inutile de répéter.

## 2e FIGURE — ÉTÉ

8 *mesures* — *Introduction.*

16 *mesures. En avant-deux et traversés.* — Un cavalier et la dame de vis-à-vis s'avancent l'un

vers l'autre et reculent deux fois ; ils changent de place, avancent et reculent une fois, puis reprennent leurs places.

8 *mesures — balancé et tour de main.* — Supprimés et remplacés comme dans la première figure.

32 *mesures.* — Le second cavalier recommence les mêmes enchaînements de pas avec la seconde dame.

### 3e FIGURE. — LA POULE

8 *mesures — introduction.*

8 *mesures — traversé* — Le cavalier et la dame partis les premiers dans la seconde figure, changent ensemble de places et reviennent près de leur partner en se tenant par la main gauche et en donnant chacun la main droite à la main droite, l'un de sa dame, l'autre de son cavalier.

8 *mesures — balancé et demi-queue de chat,* — Les quatre danseurs formant une chaîne font quelques pas sans se déplacer et les deux couples se séparent pour prendre réciproquement la place l'un de l'autre.

16 *mesures — avant-deux et avant-quatre.* — Le cavalier et la dame commençant la figure avan-

cent et reculent deux fois : les deux couples avancent et reculent une fois et reviennent à leurs places primitives en se séparant.

40 *mesures — même figure pour les deux autres cavaliers et dames.*

### 4e FIGURE. — LA PASTOURELLE.

8 *mesures — introduction.*

8 *mesures — avant-deux* — le premier cavalier avance, recule avec sa dame et la conduit à son vis-à-vis.

16 *mesures — avant-trois.* — Le second cavalier avance, recule avec les deux dames, puis les conduit au premier cavalier, qui, à son tour, avance, recule deux fois et se rapproche du second cavalier en lui reconduisant les dames.

8 *mesures — rond et demi-chaîne anglaise* — Les quatre danseurs tournent en rond sur la gauche et terminent en brisant ce rond pour revenir à leurs places.

40 *mesures* — répétition de la figure par le second couple.

## 5° FINALE.

Il est indispensable de connaître les diverses figures terminant le quadrille, car toutes sont usitées, jamais ensemble, mais tantôt l'une, tantôt l'autre.

### LA FINALE AVEC LE CHASSÉ-CROISÉ ET L'EN-AVANT général.

8 *mesures* — ***introduction.***

8 *mesures* — *avant général ou avant-quatre*, selon que le quadrille est exécuté par deux ou plusieurs couples ensemble, les couples avancent et reculent deux fois de suite.

16 *mesures* — *traversé.* — Le cavalier et la dame ayant commencé lors de la seconde figure avancent et reculent deux fois, changent de place, avancent et reculent une fois et reviennent près de leurs partners.

8 *mesures* — *balancé tour de main.* — Supprimés.

8 *mesures* — ***avant général ou avant-quatre.***

40 *mesures.* — Le second cavalier recommence la seconde figure avec la seconde dame.

8 *mesures* — *avant général ou avant-quatre.*

### FINALE AVEC LA BOULANGÈRE.

Cette figure ne peut être employée que si le quadrille est dansé par plusieurs couples au nombre de quatre au minimum. Tous les danseurs forment un grand rond en se donnant les mains et s'avancent ensemble deux fois de suite. Les cavaliers, prenant la taille de la dame placée à leur gauche, tournent avec elle et se replacent après à sa droite; ils tournent avec la seconde dame, et ainsi de suite avec toutes les danseuses, jusqu'à ce qu'ils aient retrouvé la leur.

Un avant-deux général termine la figure

### LA FINALE AVEC LA CORBEILLE

Après un avant général comme dans la figure précédente, les dames forment un rond au milieu du salon en se donnant les mains et en se tournant vis-à-vis de leurs cavaliers; ces derniers

forment un second rond autour des dames. Le rond des dames tourne d'un côté et celui des cavaliers en sens inverse. Au moment où chacun des cavaliers se retrouve en face de sa dame, tous les couples reprennent leurs places primitives en faisant des tours de main.

Après un second avant général, les cavaliers remplacent les dames au milieu et sont entourés par elle; les deux ronds manœuvrent en sens inverse l'un de l'autre et tous les couples rentrent à leurs places. Un avant général, répété deux fois, termine la Finale.

### LA FINALE AVEC LE MOULINET

Je ne pouvais classer cette figure en parlant des différents noms donnés à la Finale, car aucun ne lui a encore été attribué tant elle est récente. Un moulinet formé par les dames se tenant toutes par la main gauche remplace le rond qu'elles forment dans la Corbeille, après l'avant général. Après avoir tourné en se dirigeant sur la gauche, les dames changent de mains et, se tenant par la main droite, tournent dans cette direction ; revenues près de leurs cavaliers, elles font avec eux un tour de main et tous les danseurs reprennent

leurs places. Après un second avant général, ce moulinet, avec ces deux changements de direction, est recommencé par les cavaliers. Un dernier avant général termine la figure.

### FINALE APPELÉE LA SAINT-SIMONIENNE

8 *mesures : introduction.*

8 *mesures : traversé et galop :* les deux couples changent de place et reviennent en faisant le pas du galop, et les cavaliers conduisant leurs dames par la taille comme dans les valses. Le pas du galop se fait en avançant toujours le même pied et en le chassant avec l'autre; il est employé dans toute cette figure.

8 *mesures : avant quatre et changement de dames :* les deux couples avancent, reculent et les deux cavaliers changent précipitamment de dames.

8 *mesures : demi-chaîne des dames :* les deux dames changent de cavalier pour tourner avec celui de vis-à vis et reviennent près du premier.

8 *mesures : avant-quatre et traversés :* les deux couples avancent et reculent ensemble et les deux cavaliers reprennent leurs dames et leurs places primitives.

La figure est recommencée une seconde fois par les mêmes couples.

## DU GALOP

Un galop général termine souvent tous les quadrilles comme tous les bals ; le pas est exécuté en glissant un pied sur le premier temps de la mesure et en le chassant rapidement avec l'autre sur le second ; le même pied recommence le glissé si le galop est dansé sur une piste droite et le pas est alterné par chaque pied s'il est tourné comme dans les valses.

## DU QUADRILLE AMÉRICAIN

—

Ce Quadrille est d'importation toute récente n'est dansé dans nos bals que depuis trois ans à peine; il est empreint d'une animation aussi grande que mouvementée, ce qui lui a interdit certains salons. Malgré tout, il est entré dans notre répertoire dansant et a même été fort usité pendant cet hiver. Il se compose de cinq figures et s'exécute sur la musique de nos Quadrilles français.

Les modifications incessantes qu'y introduisent chaque jour les danseurs à la mode, qui ne consultent souvent que leurs caprices du moment, en rendent la théorie assez difficile. Toutefois toutes ses variations peuvent être ramenées au texte original suivant et, par suite, peuvent être facilement déduites.

---

## THÉORIE DU QUADRILLE AMÉRICAIN

### PREMIÈRE FIGURE. — LA PROMENADE

Plusieurs couples peuvent prendre à la fois part au quadrille américain, en admettant toutefois qu'ils se composent des multiples de deux; mais le quadrille est mieux ordonnancé et plus régulier quand quatre couples seulement y figurent.

Les quatre couples font une promenade circulaire autour du salon, les cavaliers conduisant leurs dames par la main; la promenade est arrêtée quand chaque couple est revenu à sa place; les quatre dames font ensemble la chaîne des dames en se touchant ensemble la main droite et donnant la main gauche au cavalier de vis-à-vis; elles reprennent leurs places en se touchant une seconde fois la main droite et tournent, cette fois, avec leurs cavaliers. Seconde promenade et seconde chaîne des dames pour finir la figure.

### 2e FIGURE. — LES MOULINETS

Les quatre couples forment un rond en se

tenant par les mains, tournent une fois sur la droite, une seconde fois sur la gauche. Les cavaliers, donnant ensuite le bras droit au bras gauche de leurs dames, se tiennent par la main gauche pour former un moulinet; ils tournent sur leur droite et, sans se quitter les mains, changent quatre fois de dames.

Un nouveau rond est établi sur la droite, un dernier sur la gauche, et les danseurs reprennent leurs places par des tours de main individuels.

### 3e FIGURE. — LES CHEVAUX DE BOIS

Les quatre dames forment un rond au milieu du salon en se tournant vis-à-vis de leurs cavaliers qui entourent, par un autre cercle, le rond des dames. Les deux ronds tournent en sens inverse et sont brisés pour le retour en place des couples. Les cavaliers prennent leurs dames à la taille par le bras droit, puis, se tenant par la main gauche forment un moulinet; ils changent alternativement de dames sans se quitter les mains gauches et en tournant sur leur droite en arrière un quart de tour. Ce moulinet est fréquemment répété plusieurs fois de suite; des

tours de main terminés en places primitives font cesser la figure.

### 4e FIGURE. — LA PASSE

Le premier cavalier et la première dame, se tenant par les mains, élèvent les bras de manière à former un arceau sous lequel passent les autres couples qui forment une chaîne en se donnant les mains; les danseurs passent ensuite sous les bras du second, troisième, quatrième couple, chacun d'eux se plaçant alternativement à la tête de la chaîne.

### 5e FIGURE. — LA CORBEILLE ET LES CHEVAUX DE BOIS

Les quatre dames se placent en rond au milieu du salon, tournant le dos à leurs cavaliers; ces derniers forment un second rond autour d elles; les deux ronds tournent dans la même direction. Les cavaliers élèvent les bras pour enlacer le rond des dames dans le leur; ce double rond tourne une fois sur la gauche, une fois sur

la droite, puis les cavaliers élevant de nouveau les bras délivrent les dames, et ces dernières, à leur tour, enlacent le rond des cavaliers; nouveau mouvement du rond sur la gauche, sur la droite et les cavaliers recommencent le moulinet et le changement de dames comme ci-dessus, c'est-à-dire à la troisième figure, dite les chevaux de bois.

## DE LA GIGUE AMÉRICAINE
## OU SIRE ROGER DE COWERLEY

—

Cette danse, plutôt anglaise qu'américaine a été souvent dansée dans les réunions intimes; elle demande la musique originale qui du reste se trouve facilement chez les éditeurs de Paris, principalement chez Heugel au *Ménestrel*. Le mouvement est en 3/8 très vif, très animé.

Un nombre de couples indéterminé peuvent danser la gigue, et plus ce nombre est grand, plus la danse est animée.

### THÉORIE DE LA GIGUE

Quelques petits pas précipités et imitant les danses nationales anglaises doivent être employés par les danseurs afin de conserver à la gigue son originalité nationale.

Tous les cavaliers se placent sur une ligne à

côté les uns des autres, et toutes les dames forment une seconde ligne en se tenant chacune en face de son cavalier.

Le cavalier placé à l'extrémité droite de la ligne des cavaliers fait avec la dame placée à l'extrémité gauche et simultanément avec le cavalier placé à l'extrémité gauche et la dame placée à l'extrémité droite, les cinq figures suivantes. *Un premier tour de main par la main droite; un second par la main gauche; un troisième par les deux mains*: s'avançant vis-à-vis l'un de l'autre, ils tournent autour l'un de l'autre et reprennent leurs places en marchant en arrière; ils avancent une seconde fois, se saluent et reculent prendre leurs places.

Le premier cavalier avec sa dame tournent, l'un sur sa gauche et l'autre sur sa droite; puis, suivis des autres danseurs, défilent sur la droite et sur la gauche et remontent ensuite se placer comme au commencement en passant sous les bras du premier couple qui s'arrête à l'extrémité opposée à celle où il se trouvait avant les tours de main.

Le couple qui était placé comme second devient le premier et recommence avec la dame et le cavalier de l'autre extrémité, simultanément avec le cavalier et la dame placés aux extrémités

inverses, les mouvements faits par les premiers couples. Le défilé a lieu sous les bras élevés du couple qui, avant les tours de main se trouvait à côté du premier cavalier et de la première dame. Tous les couples continuent la figure jusqu'à ce que le premier couple soit revenu à sa place primitive ainsi que tous les autres.

Le premier couple commence avec sa dame une chaîne continue, répétée successivement par tous les danseurs. Le cavalier tourne avec sa dame par la main gauche, puis avec la seconde dame par la main droite; il revient tourner avec sa dame avant de tourner avec la troisième et ainsi de suite jusqu'à ce qu'il soit arrivé à l'extrémité de la ligne des cavaliers.

La dame de ce cavalier fait ces mêmes tours de main avec tous les cavaliers les uns après les autres par la main droite, en revenant toujours tourner avec son danseur par la main gauche; elle s'arrête quand elle est arrivée en face de son cavalier, à l'extrémité de la ligne des dames.

Tous les couples continuent la figure qui n'est terminée qu'après qu'ils se retrouvent tous à leurs places primitives.

## LE RÉGENT

### QUADRILLE — CONTREDANSE

—

Ce quadrille n'est autre que l'ancienne contredanse de nos aïeux, reconstituée avec les figures et les pas originaux. A peine les danseurs venaient d'agiter les sonores grelots de Dame Terpsichore, que le Régent prenait droit de cité dans tous les bals, sous le patronage de la duchesse d'Uzès, la plus gracieuse reine, entre toutes, des salons parisiens. L'entrain et la gaieté folâtre de ces anciens pas séduisirent rapidement dames et cavaliers, et le Régent vit à ses pieds toute une cour joyeuse de danseurs. L'exécution facile des pas et des figures, dont la théorie est donnée ci-dessous, explique facilement le succès de ce nouveau souverain de nos bals

### THÉORIE DU RÉGENT

Première figure. Chaîne anglaise ou Pantalon : — Les deux couples changent de places et reviennent en se séparant au milieu par trois

chassés, jeté, assemblé. Balancé : — vis-à-vis l'un de l'autre, le cavalier et la dame font quatre fois dégagé à droite, assemblé, *dito* à gauche. Tour de mains : — cavalier et dame tournent en se tenant par la main droite — trois chassés, jeté, assemblé. Demi-queue de chat: — Les deux couples changent de places sans se séparer — avec quatre chassés continus. Demi-chaîne anglaise : — Les deux couples reprennent leurs places — trois chassés, jeté, assemblé.

Deuxième figure. Été ou Avant-deux : — Un cavalier et la dame de vis-à-vis avancent et reculent deux fois en faisant, en avant, un chassé, jeté, assemblé, et, en arrière, trois glissades et un assemblé. Traversé : — Les deux danseurs changent de places par trois chassés, jeté, assemblé ; vont une fois en avant-deux comme ci-dessus, et reprennent leurs places. Balancé et tour de main. — Comme dans la première figure, *dito* pour les deux autres danseurs.

Troisième figure. La Poule : — Un cavalier et la dame de vis-à-vis changent de places par trois chassés, jeté, assemblé; ils reviennent avec les mêmes pas et en se donnant, au milieu, tous les deux la main gauche — ils donnent ensuite la main droite à leurs partners et forment ainsi

la chaîne à quatre. Balancé : — Les quatre danseurs font quatre fois à droite et à gauche. — Dégagé et assemblé. — Demi-queue de chat : Les deux couples changent de places avec quatre chassés continus. Avant-deux : — Le premier cavalier et la première dame vont en avant et en arrière deux fois avec les pas de deuxième figure : Avant-quatre : Les quatre danseurs vont une fois en avant et en arrière avec les mêmes pas. Demi-chaîne anglaise : — Les deux couples reprennent leurs places avec trois chassés, jeté et assemblé.

Quatrième figure. La Pastourelle ou Trénis : Un couple avance et recule et le cavalier conduit sa dame au cavalier de vis-à-vis — un chassé, jeté, assemblé en avant, trois glissades en arrière et assemblé pour l'avant-deux ; trois chassés, assemblé en avant, et sept glissades, assemblé en arrière pour le cavalier : Avant-trois. — Le cavalier de vis-à-vis avance et recule deux fois avec les deux dames en faisant tous les trois le pas de l'avant-deux : Solo. — Le cavalier resté seul, avance, recule et avance une seconde fois. — Grand jeté, devant, assemblé, changement de pied ; trois glissades en arrière et assemblé ; trois chassés, assemblé devant. Rond : — Les quatre danseurs tournent en rond en se donnant

les mains, et reprennent ensuite leurs places par la demi-chaîne anglaise ; ces deux reprises sont aites avec les chassés continus.

Cinquième figure. Chassé-croisé ; Finale. — Les quatre danseurs (les cavaliers passant derrière les dames et les dames devant les cavaliers) font à droite et à gauche trois glissades de côté et assemblé deux fois. — Ils reprennent la seconde figure de l'*Été ;* ce chassé-croisé revient avant que le second cavalier et la seconde dame recommencent la figure, et un troisième chassé-croisé termine la contredanse.

*Nota.*—Le pas de Basque et le pas de Bourrée remplaçaient souvent, pour les bons danseurs, les chassés et les glissades ; mais ces pas auraient de nos jours présenté trop de difficultés

## DU MENUET

—

Le nouveau *Menuet* adopté cet hiver dans les alons est la reproduction de l'ancien *Menuet* de a cour; la danse et la musique sont fidèlement traduites. Toutefois, il était évident qu'on ne pouvait mettre en scène deux danseurs isolés, il fallait donc, tout en conservant les motifs originaux de la danse, approprier les mouvements au genre de danse usuel, et par conséquent la faire exécuter par plusieurs couples ensemble.

Réglé pour deux ou quatre couples, et dansé avec des pas simplifiés le Menuet devenait plus simple, plus facile, plus à la portée de nos danseurs sans perdre la grâce charmante de ses figures. La théorie suivante a été généralement adoptée, et quant à la musique, elle a été interprétée avec autant de succès que de talent par l'excellent orchestre de Desgranges pendant toute la saison.

Ce Menuet fut, comme je l'ai dit dans ma pré-

face, dansé à la ville et à la cour, comme danse usuelle. Les autres Menuets d'Exaudet, Dauphin, etc., furent délaissés dès que le Menuet de la cour, sous l'égide du savant Marcel, fut mis à mode. Cette mode se perpétua jusqu'en 1836, et les grands parents de nos mondains se rappellent tous avoir dansé Menuet et Gavotte.

Ces anciennes danses s'appelaient Menuets en raison des pas menus pratiqués par les danseur.

## THEORIE DU MENUET

Ce Menuet est dansé par un ou deux couples, ou même quatre placés comme dans un Quadrille; il est exécuté avec des pas de Menuet et des pas marchés sur une mesure en trois temps lente.

*Pas de Menuet.* — Le pied droit étant croisé devant le pied gauche, plier les genoux, avancer le pied droit sur la pointe et rapprocher, en glissant, le pied gauche, puis se redresser en tendant les jambes et portant haut la tête.

Le pas de menuet se fait en avant, en arrière, de côté, selon que le pied avancé prend l'une ou l'autre de ces directions.

1re *reprise*. — Le cavalier, soutenant la main gauche de sa dame dans sa main droite, fait avec elle deux pas de Menuet en avant : salut et révérence. Ils tournent tous deux sur les pointes pour se placer vis-à-vis l'un de l'autre, salut et révérence après s'être quitté les mains. Ils font quatre pas marchés pour revenir à leurs places et, se reprenant la main, font un salut et une révérence.

2e *reprise*. — Seul, le cavalier quittant la main de sa dame, marche trois pas sur la gauche et se tourne vis-à-vis de sa dame pour la saluer : en faisant le salut il rapproche lentement le chapeau devant lui ; il marche de nouveau quatre pas afin de traverser le salon et de se placer vis-à-vis de sa dame. Tous deux se saluent. Cavalier et dame avancent ensemble par deux pas de Menuet, élèvent lentement la main droite pour se la toucher, puis la main gauche ; ils élèvent une seconde fois les deux mains alternativement en faisant en même temps le pas de Menuet obliqué dans le sens inverse à la main élevée. Cavalier et dame, élevant plus haut les mains, font un premier tour de main droite par quatre pas marchés

et un second par la main gauche pour reprendre leurs places primitives.

3e *reprise*. — Le cavalier et la dame se donnent la main, font deux pas de Menuet à droite suivis d'un salut et d'une révérence; ils recommencent deux pas de Menuet à gauche en faisant salut et révérence.

4e *reprise*. — Le cavalier et la dame se donnant la main avancent par quatre pas de Menuet; le cavalier élève le bras droit pour faire tourner sa dame sous le bras et tous deux s'élèvent en même temps sur les pointes. En changeant de main, le cavalier fait tourner sa dame sous son bras gauche. Ce mouvement est recommencé une troisième fois par le cavalier tournant sous le bras gauche de la dame. Les deux danseurs reviennent à leurs places par un grand tour de main largement exécuté.

5e *reprise ou Coda*. — La première reprise est recommencée textuellement comme plus haut.

Nota. — Si le menuet est dansé par deux couples, on peut l'exécuter sans doubler les reprises de la musique; si on le danse à quatre couples, l'orchestre joue deux fois les reprises

et les danseurs les alternent une fois sur un sens, une seconde fois sur l'autre.

La musique du Menuet réclame une grande attention de la part des danseurs, car la danse en est une traduction purement mot à mot et nullement *ad libitum* comme souvent le sont nos quadrilles.

## LA GAVOTTE

Le Menuet rappelait évidemment la Gavotte, qui, malgré ses difficultés, a séduit nos danseurs et, étant entrée dans le domaine de leurs exigences, réclame ses droits dans ce nouveau traité. La théorie en a été aussi simplifiée que possible, afin de pouvoir être à la portée de tous, quels que soient leurs talents chorégraphiques.

### THÉORIE DE LA GAVOTTE

Il était impossible, pour répondre aux ressources restreintes de nos danseurs, de presenter et de faire revivre l'ancienne Gavotte de Vestris et de Taglioni, Gavotte aux pas aussi sautés que brillants, sans en simplifier la chorégraphie, et, de plus, sans mettre plusieurs couples ensemble en figuration. De là la nécessité de régler la danse sous forme de quadrille exécuté par deux ou trois couples. Quant aux trois parties distinctes sous lesquelles je l'ai écrite, elles sont la tradition fidèle de la Gavotte

du dix-huitième siècle, intercalée entre l'introduction du grave Menuet de la Cour, et terminée par la vive et légère Hongroise.

*Théorie.* — Deux couples se placent vis-à-vis l'un de l'autre comme dans le quadrille, le cavalier tenant dans sa main droite la main gauche de sa dame.

*Introduction.* — Première reprise du Menuet de la Cour, huit mesures (voir la *Théorie du Menuet de la Cour*, par Desrat).

*Gavotte.* — Première reprise : Le cavalier, donnant la main droite à sa dame, va, avec elle, en avant par un jeté, assemblé, changement de pied, assemblé devant ; tous deux reculent par trois jetés et assemblé en arrière. — Huit mesures. Chassé croisé : Le cavalier à droite derrière sa dame, la dame à gauche devant son cavalier ; par chassé ouvert de côté deux fois et trois changements de pied ; second chassé croisé pour les deux danseurs en sens inverse. — Huit mesures.

Deuxième reprise. Traversée du cavalier : — Le cavalier décrit un grand demi-cercle sur sa gauche par huit jetés passés devant pour se placer en face de sa dame : il s'en éloigne en-

suite par sept jetés et assemblé en arrière. — Douze mesures.

Deuxième reprise (deuxième fois). — Balancé. Le cavalier et la dame s'avancent ensemble vis-à-vis l'un de l'autre et font huit pas de zéphir en se donnant alternativement quatre fois les mains droites, gauches, droites, gauches ; ils regagnent leurs places primitives par huit autres pas de Zéphir exécutés en faisant un tour de mains. — Douze mesures.

Troisième reprise : Les deux cavaliers conduisant leurs dames avancent par jeté, assemblé, changement de pied, temps d'arrêt ; ils échangent leurs dames et reculent par trois jetés et assemblé en arrière. Huit mesures : Les deux couples recommencent le même mouvement, et les cavaliers reprennent leurs dames pour rentrer à leurs places. — Huit mesures.

Quatrième reprise : Les deux couples faisant le pas de zéphir exécutent en rond une poursuite et changent deux fois de dames ; ils s'avancent au milieu du salon et font trois jetés en arrière et assemblé pour revenir à leurs places primitives. — Douze mesures.

Huit mesures. — *Introduction* à la *Hongroise*.

*Hongroise* : — Chaque cavalier se place devant sa dame, et, lui donnant tantôt les deux mains, tantôt une seule, exécute avec elle et en tournant les pas de la Hongroise. Ils terminent en prenant leurs dames à la taille comme dans nos valses, et dansent la Hongroise sous forme de valse tournante.

Pas de la Hongroise : Deux ballonnés devant et trois pas légèrement sautés sur les pointes, le cavalier commençant du pied gauche et la dame du pied droit.

*Coda.* — Les deux couples revenant à leurs places recommencent le Menuet de la Cour qui a précédé la Gavotte.

*Nota.* — Si la Gavotte est dansée par quatre couples, deux se placent dans la longueur du salon et les deux autres dans la largeur, et les reprises sont exécutées alternativement d'un côté et de l'autre, si ce n'est toutefois la Hongroise, à laquelle prennent part tous les couples ensemble.

Les reprises sont jouées deux fois à l'orchestre dans le cas où la Gavotte est dansée par quatre couples.

## DE LA BOULANGÈRE

—

Cette ancienne danse, ou plutôt ronde, a été remise en usage plusieurs fois depuis quelques années dans des bals soit intimes, soit même dans des Grands Bals et fut souvent dansée au château de Compiègne aux fêtes de l'empereur. Elle était anciennement très goûtée des paysans et des petits bourgeois qui s'y adonnaient avec la plus franche gaieté. Elle est actuellement très usitée dans les bals d'enfants, ainsi que la ronde suivante du Carillon de Dunkerque.

Primitivement les danseurs chantaient en tournant les paroles si connues :

La boulangère a des écus
Qui ne lui coûtent guère
Elle en a, je les ai vus.
J'ai vu la boulangère
J'ai vu
J'ai vu la boulangère,

**Le Menuet.**

supprimons la suite chantée dans les noces et revenons à la théorie.

### THÉORIE DE LA BOULANGÈRE

Plusieurs couples, quel qu'en soit le nombre, se placent en rond et se donnent les mains :

La Pavane.

après avoir tourné une fois en dirigeant le rond sur la droite et une fois sur la gauche, un couple

se place au milieu du rond. Le cavalier tourne avec sa dame, qui reste au milieu du rond et à laquelle il donne la main droite ; il tourne ensuite avec la seconde dame par la main gauche, revient tourner avec sa dame et ainsi de suite avec toutes les dames. Au moment où il revient à sa place, les danseurs recommencent les deux ronds à droite et à gauche et le second couple se tient au milieu du rond pour répéter les tours de main du premier couple. La figure est ainsi continuée par tous les danseurs les uns après les autres.

On peut, si le nombre de couples n'est pas trop grand, recommencer cette Boulangère en plaçant le cavalier au milieu du rond ; dans ce cas la dame tourne par la main gauche avec tous les cavaliers revenant toujours tourner avec le sien par la main droite.

Pour ajouter encore quelque animation à cette Danse, on peut faire les tours de main en se donnant les deux mains ; souvent même on les fait en se tenant par les coudes et en passant le bras du cavalier sous celui de la dame.

---

## DU CARILLON DE DUNKERQUE

—

Cette ancienne ronde était très usitée dans les kermesses du nord ; peu de noces avaient lieu sans que danses et paroles n'accompagnassent les mariés. Elle n'est plus en usage que dans les bals d'enfants, près desquels elle est en grand honneur à cause du bruit et du tapage qu'elle occasionne ; on ne peut la danser que sur l'air original, car les mouvements de Danse et les reprises de la musique coïncident forcément.

### THÉORIE DU CARILLON DE DUNKERQUE

Un nombre indéterminé de couples se placent en rond en se tenant par les mains, les dames se tenant à droite de leurs cavaliers. Les danseurs font un rond à droite et un second rond à gauche ; chaque cavalier et chaque dame se place vis à vis l'un de l'autre, font quelques pas sur

place suivis d un tour de main par les deux mains ; ils frappent ensuite trois fois dans leurs mains, et trois fois sur le parquet avec les pieds ils terminent par un second tour de main.

Les cavaliers, se dirigeant sur leur gauche, recommencent ces tours et ces Carillons de mains et de pieds avec toutes les danses alternativement. Après le retour en places des cavaliers, les danseurs recommencent les deux ronds et les dames font, avec tous les cavaliers les uns après les autres, les tours de main et les carillons exécutés par les cavaliers. Deux grands ronds terminent la Danse.

Les anciens Carillons étaient complétés par un chassé-croisé général, mais cette figure n'est plus usitée depuis longtemps.

## DES SALUTS ET RÉVÉRENCES

—

Les saluts et les révérences doivent occuper ici une large place, car tout le monde sait de quelle importance ils sont dans toutes nos relations quotidiennes. La démarche, la manière d'entrer, de sortir d'un salon, d'une réception font partie intégrante de la danse. C'est à cet art qu'incombe la tâche aussi lourde qu'agréable de ne pas perdre notre universelle renommée de galants Français. C'est à la danse que s'impose le devoir de préparer jeunes gens et jeunes filles à ce que l'on est convenu d'appeler son entrée dans le monde;

C'est la danse qui doit faciliter ces premiers débuts si souvent aussi pénibles que difficiles, surtout pour les jeunes filles.

Dussè-je me voir voué à toutes les malédictions des élégants apôtres du nouveau salut, dussè-je m'entendre traiter par eux d'antique réactionnaire, je m'insurge énergiquement contre leur tic nerveux qu'ils confondent avec le salut

de leurs ancêtres. Comment pourrions-nous, de sang-froid, voir passer chez d'autres cette ravissante galanterie gauloise, cette admirable et merveilleuse coquetterie aussi féminine que parisienne, quand le sort nous contraint de conserver intacts ces trésors si précieux?

Sans aller à la recherche d'arguments fondés sur l'art de la danse en lui-même, puisons-en d'autres dont l'actualité doit attirer l'attention. Ce n'est pas en effet sans contrainte que les maîtresses de maison reçoivent dans leurs bals ces nouveaux saluts; elles se récrient journellement et le *Gil Blas* que l'on cite toujours avec plaisir en parlant de danse, s'est fait leur écho en reproduisant l'entrefilet suivant, le 18 janvier dernier :

Violetta, qui est un peu partout, nous apprend que les habitués du salon du duc de Nemours ont constaté que les jeunes femmes ne savent plus saluer. Cette terrible sentence, qui condamne les folles jeunes femmes de notre génération, est malheureusement vraie.

Elles ne savent plus saluer! l'antique révérence, rythme cadencé qui régna chez nous avec le menuet gothique, est rayée des mœurs nouvelles.

Ennemies de toute contrainte, les parisiennes saluent à la façon cavalière et masculine, qui con-

siste en un coup sec de la tête, légèrement penchée pendant que le buste reste droit et que le regard dévisage.

Rien de plus insolent. Cela va de pair avec le *Shake-Hand* à l'américaine, qui a remplacé le baise-main galant des cours disparues, avec le galop barbare successeur de la valse harmonieuse.

Cette citation émanant de la feuille la plus spirituelle et la plus répandue parmi notre jeunesse contemporaine, devrait suffire pour lui persuader qu'elle commet un contre-sens dérisoire, quand, voulant se montrer respectueuse puisqu'elle salue, elle se rend insolente en *dévisageant* les personnes. Mais, allons plus loin, enfonçons la lancette dans la plaie et cherchons à en déraciner le dernier germe.

Honneur aux dames, donc, demandons-leur pourquoi elles abdiquent si facilement cette révérence si pleine de distinction, de grâce, de majesté, en faveur de ces contorsions de cou, de tête, d'épaules qui nuisent tant à leur beauté naturelle. Rappelez-vous, mesdames, qu'une révérence bien faite, n'est que la reproduction de tous les charmes que les étrangères vous envient, mêmes les femmes russes dont la réputation est pourtant presque à la hauteur de la vôtre.

Regardez-vous devant votre psyché; quand elle vous traduira avec sa fidélité irrécusable, exécutant la sympathique révérence de vos aïeules, mon avis sera le vôtre, car vous ne pouvez vous tromper, et votre grâce naturelle, votre amour du bon goût vous dicteront ces lois impérissables auxquelles je fais appel, celles de la beauté et de la distinction inhérente à vous toutes.

En maintenant droit votre buste, en effaçant gracieusement les épaules pour donner à la poitrine une heureuse saillie, en élevant, sinon fièrement, au moins noblement la tête, en laissant harmonieusement avec le corps descendre les bras sur les côtés, pliez un peu les genoux, et glissez le pied gauche en arrière; restez pliée sur les genoux selon le temps que reclame le degré de politesse à observer, et, lentement, relevez-vous en observant de baisser la pointe du pied droit que vous rapprochez devant le gauche. Que de vieilles dames recherchent encore ce luxe charmant de faire valoir un joli pied quand, en terminant leurs révérences, elles en étendent le coude-pied avec une attention toute juvénile.

Dernier argument : que diriez-vous, mesdames si, sur la scène du théâtre Français, vous aviez vu Madeleine Brohan, dans ses rôles grandioses,

imiter vos hochements de tête ou vos déviations de hanches, au lieu de conserver ces solennelles révérences dans lesquelles vous, les premières, ne cessez de l'admirer. Vous devez être, toutes, les imposants et majestueux modèles de toutes celles que le théâtre appelle à vous représenter.

Vous l'avez toujours été, continuez et ne cessez pas de rester les fières et gentes souveraines de nos bals.

Pour nous, messieurs, quelques mots seulement, car il m'est permis d'employer avec vous ce que vous appelez des arguments *ad hominem*, c'est-à-dire tellement persuasifs qu'on peut les rendre irréfutables.

Hé quoi! ce sexe aux pieds duquel vous aimez tant à vous trouver; ce sexe charmant devant lequel vos genoux fléchissent avec tant de plaisir! ce sexe charmant qui captive tout votre être! cette image réfléchie de votre bonheur n'obtiendra plus de vous ces marques de respect, de reconnaissance, de sympathie auxquelles tant de droits sont acquis! Comment hélas! pouvez-vous continuer à tourner un cou nerveux, une tête insolente, quand vous aurez été sérieusement prévenus que vos charmantes danseuses préféreraient, de beaucoup, des regards doux et respectueux;

que si elles acceptent vos contorsions nerveuses, ce n'est qu'avec regret et contrainte. Ah! si elles osaient dire tout haut ce qu'elles pensent tout bas, le dur mot de grotesque choquerait vos oreilles. On ne peut renvoyer un danseur devant un miroir comme une mignonne danseuse, mais on peut, et on doit même, le renvoyer à l'ancienne théorie du seul salut qui toujours fut et sera pratiqué par les hommes de bonne et noble compagnie.

Un de nos grands hommes d'État disait qu'il reconnaissait la qualité du personnage qui se présentait à lui, à la manière dont il marchait, saluait et se retirait. Il est de toute évidence que le mot de Buffon, le style est l'homme, peut sous beaucoup de rapports s'appliquer à la danse car la marche et la tenue sont souvent l'homme.

### THÉORIE DU SALUT DES CAVALIERS

Placé à la première demi-position, c'est-à-dire ayant les deux talons rapprochés, et les pointes un peu écartées l'une de l'autre, ayant le corps porté naturellement droit, et les bras descendant des épaules avec souplesse, la tête dignement relevée, inclinez lentement le haut du corps

devant la personne saluée; relevez-vous lentement encore en glissant le pied gauche en arrière et en restant devant la personne jusqu'à la fin de toutes les petites phrases de circonstance.

Le chapeau doit être tenu de la main droite et suivre le mouvement du bras en restant placé le long de la jambe droite et la coiffe tournée vers cette jambe. On ne saurait trop s'élever contre la fâcheuse coutume de certains cavaliers qui recherchent avec affectation l'étalage d'une coiffe de chapeau aux couleurs éclatantes, aux initiales éblouissantes, en la présentant sous les yeux de la dame qu'ils saluent. Pareil emploi de son chapeau ou de son claque est empreint du plus mauvais goût.

La simplicité dans la tenue est le premier symptôme de la distinction, seul but des cavaliers en dansant, et seule qualité recherchée de leurs danseuses.

---

# DU COTILLON

# DU COTILLON

Le rôle important joué par le Cotillon dans nos bals, la quantité, la variété de ses figures, les innovations incessantes apportées par les danseurs, réclament une large place dans ce manuel, Comme le dit Larousse, avec la plus grande justesse, « c'est la partie la plus intéressante de nos soirées, celle pour laquelle on se réserve, pour laquelle on fait mille préparatifs longtemps à l'avance. »

Longtemps avant notre époque on a dansé non pas le Cotillon, mais les Cotillons, et le nom vient de ce que cette Danse était primitivement accompagnée de la vieille chanson française :

> Ma commère, quand je danse,
> Mon cotillon va-t-il bien ?

Les anciens Cotillons étaient des rondes, des

branles exécutés par plusieurs couples formant des chaînes, des ronds, des passes, des moulinets, etc.; nous retrouvons toutes ces figures dans nos Cotillons actuels. On ne peut s'empêcher de voir à regret cette Danse livrée à tous les marchands de jouets d'enfants qui l'inondent chaque année d'accessoires dont la plupart tournent à la dérision, même au grotesque. Ne récriminons pas, car telle est la mode.

Le désir d'être agréable et utile tout à la fois, m'engage à répéter ici ce que j'ai dit dans le Journal de la Danse au sujet de ces accessoires. Nous savons tous qu'ils atteignent souvent des prix onéreux et exagérés et que les danseurs de province peuvent difficilement se les procurer; mais nous ignorons peut-être que ces accessoires peuvent être confectionnés par les danseurs eux-mêmes, surtout par les délicates mains des danseuses. Quelques fleurs, quelques devises, quelques décorations donnent matière à des figures faciles et amusantes.

## DES RÈGLES DU COTILLON

Le Cotillon est conduit par un couple qui, sous le nom de couple conducteur dirige toutes les

figures, en ordonnant le choix et l'ordre et en les commençant. Il donnait le signal des différents changements en frappant dans ses mains, mais une mode nouvelle lui permet d'employer un tambour de basque.

Aucun couple ne doit intervenir dans le changement des figures, mais en revanche le cavalier conducteur doit veiller avec le plus grand soin à ce que tous les couples, sans exception, participent à la Danse.

Tous les couples se placent en rond autour du salon, les cavaliers assis à la gauche de leurs dames : le couple conducteur prend le rang de n° 1 ; celui placé à sa droite porte le n° 2 et ainsi de suite. Le couple conducteur se tient généralement près et à droite de l'orchestre.

## FIGURES DU COTILLON

Afin de simplifier les recherches nécessaires au choix des figures, nous admettrons les classifications suivantes : 1° Figures sans accessoires qui se divisent elles-mêmes en figures faites par un, deux, trois ou quatre couples, et en figures

exécutées par tous les couples et dites figures d'ensemble.

2° Figures avec accessoires comprenant les figures qui ne peuvent être faites sans avoir recours à un objet quelconque.

# PREMIÈRE PARTIE

## FIGURES SANS ACCESSOIRES

## FIGURES EXÉCUTÉES PAR UN COUPLE SEUL

### 1re FIGURE. — L'EN AVANT TROIS.

Le cavalier conducteur choisit deux dames et se place entre elles ; même chose pour la dame conducteur placée entre deux cavaliers. Les six danseurs avancent et reculent une fois : les cavaliers placés à la droite et à la gauche de la dame conducteur, élèvent les bras et les deux dames placées à la droite et à la gauche du cavalier conducteur, passent sous les bras des deux cavaliers ; les danseurs tournent en se tenant

ainsi, puis élèvent les bras et les dames cessent d'être enlacées par les cavaliers. Tous se replacent en formant deux lignes vis-à-vis les uns des autres : en avant en arrière et tour de Valse finale.

### 2e FIGURE. — L'INVITATION.

La dame conducteur se fait conduire par son cavalier près du cavalier avec lequel elle désire Valser ; le cavalier conducteur Valse avec la dame restée seule.

### 3e FIGURE. — LES DAMES PRÉSENTÉES.

Le cavalier conducteur présente à sa dame assise deux cavaliers ; elle en choisit un pour valser.

### 4e FIGURE. — LES CAVALIERS PRÉSENTÉS.

La dame conducteur présente deux dames à nos cavalier assis, et ce dernier choisit pour valser une des deux dames présentées.

### 5e FIGURE. — LE MOUCHOIR.

La dame conducteur fait un nœud à l'un des coins de son mouchoir ; son cavalier lui présente quatre cavaliers qui choisissent chacun un

des coins du mouchoir. Celui qui a été assez heureux pour trouver le nœud, valse avec la dame.

### 6e FIGURE. — LE MOUCHOIR (*bis*).

La dame conducteur, entourée de plusieurs danseurs choisis par son cavalier, jette son mouchoir en l'air ; le danseur qui a pu s'en emparer danse avec elle.

### 7e FIGURE. — LA CONVERSATION.

Le cavalier conducteur présente à sa dame assise deux cavaliers ; tous deux adressent une phrase à la dame ; qui choisit pour valseur celui dont la phrase lui a été plus agréable à entendre

### 8e FIGURE. — LA SURPRISE.

Le cavalier conducteur choisit une dame, et sa dame choisit un cavalier ; le cavalier conducteur présente, comme danseuse, au cavalier dirigé par la dame conducteur, la dame qu'il a choisie. Le couple conducteur danse ensemble.

### 9e FIGURE. — LE PRISONNIER.

La dame conducteur fait asseoir son cavalier et en invite un autre pour valser.

### 10e FIGURE. — LE RACCOMMODEMENT.

Le cavalier conducteur présente sa dame à un cavalier et valse avec la dame restée seule.

### 11e FIGURE. — LE COLIN-MAILLARD.

La dame conducteur bande les yeux de son cavalier et le conduit devant des couples assis; le cavalier conducteur choisit à droite ou à gauche et valse avec la personne qu'il désigne, soit cavalier, soit dame.

### 12e FIGURE. — LE COLIN-MAILLARD ASSIS.

Le cavalier conducteur fait asseoir un cavalier et lui bande les yeux; il se place à droite ou à gauche de lui, et sa dame se place de l'autre côté : le cavalier assis danse avec la personne qu'il a choisie, soit cavalier, soit dame.

### 13e FIGURE. — LA SOURIS.

Le cavalier conducteur conduit sa dame au milieu du salon et dispose plusieurs cavaliers en rond autour d'elle; le cavalier conducteur est tenu d'entrer dans ce rond pour pouvoir valser avec sa dame; les cavaliers placés en rond cher-

chent à lui rendre la chose aussi difficile que possible en tournant rapidement.

### 14e FIGURE. — LES FLEURS.

Le cavalier conducteur choisit deux dames et leur demande à voix basse deux noms de fleurs ; il les conduit à un cavalier en le priant de choisir une des deux fleurs pour valser. La dame conducteur fait la même figure avec deux cavaliers qu'elle présente à une dame. Les cavaliers choisissent généralement des emblêmes autres que les fleurs.

### 15e FIGURE. — LA TROMPEUSE.

Le cavalier conducteur, abandonnant sa dame, avance près d'une autre et l'invite à valser : au moment où cette dame accepte l'invitation, le cavalier conducteur se tourne précipitamment près de sa dame et valse avec elle.

### 16e FIGURE. — LA CHASSE.

Tenant un chapeau à la main, le cavalier conducteur valse avec sa dame et invite un autre cavalier à jeter un gant dans le chapeau. Si ce dernier y parvient, il valse avec la dame conducteur.

### 17e FIGURE. — LE CAVALIER TROMPÉ.

Le cavalier conducteur présente sa dame à un cavalier; au moment où ce dernier se dispose à valser avec elle, le cavalier conducteur entraîne vivement sa dame et valse avec elle.

### 18e FIGURE. — LE CHANGEMENT DE DAMES.

Le cavalier conducteur échange sa dame avec un autre cavalier et valse avec la dame de celui-ci; la dame conducteur valse avec l'autre cavalier.

### 19e FIGURE. — LES DAMES CACHÉES.

Le cavalier conducteur fait cacher plusieurs dames derrière des rideaux et les dames passent les mains dans l'interstice des deux rideaux; — des cavaliers conduits par le cavalier conducteur valsent avec la dame dont ils ont choisi la main.

### 20e FIGURE. — LA BARRIÈRE.

Le cavalier conducteur fait former une chaîne par plusieurs cavaliers; il donne la main à sa dame et tous deux, élevant les bras, les cavaliers passent dessous. La dame conducteur abaisse les bras devant le cavalier avec lequel elle désire valser.

### 21e FIGURE. — LE DOS A DOS.

Le cavalier conducteur place dos à dos des cavaliers et des dames; il conduit sa dame à l'extrémité de la ligne et revient se placer en tête, ayant soin d'ajouter un cavalier en plus du nombre de dames. Après une promenade, chaque cavalier se retournant, valse avec la dame qu'il trouve derrière lui. Le cavalier resté seul retourne à sa place.

### 22e FIGURE. — LA QUEUE DU LOUP OU LA VOLTE-FACE.

Le cavalier conducteur marche précédé de sa dame qui invite un cavalier à se lever — les trois danseurs se retournent et le cavalier conducteur, placé en tête, invite une dame ; tous se retournent et la dame conducteur revenue première en ête de la ligne des danseurs invite un cavalier. Chaque danseur, se retournant, valse avec la dame placée devant lui.

### 23e FIGURE. — LE ROND A TROIS.

Le cavalier conducteur forme avec deux autres cavaliers un rond autour de sa dame qui choisit pour valser un des trois cavaliers.

### 24e FIGURE. — LES DEUX RONDS.

Le cavalier conducteur forme un rond à trois avec deux dames ; la dame conducteur en forme un second avec deux cavaliers. Le cavalier conducteur passe sous les bras des deux dames placées en rond avec lui, pendant que sa dame passe sous les bras des deux cavaliers formant le rond avec elle. Ils dansent ensemble, et les deux autres cavaliers valsent avec les deux autres dames.

### 25e FIGURE. — LES ADIEUX.

Le couple conducteur salue un autre couple et les deux cavaliers échangent leurs dames pour valser.

### 26e FIGURE. — LE 8 ENTRE DEUX CHAISES

Le couple conducteur décrit un huit en valsant autour de deux chaises placées dos à dos au milieu du salon et un peu distancées l'une de l'autre.

## FIGURES EXÉCUTÉES PAR DEUX COUPLES

—

### 26e FIGURE. — LES DEUX RONDS.

Les deux premiers couples partent ensemble; le cavalier conducteur fait un rond avec sa dame et une autre qu'il invite; la dame du second couple fait un rond avec son cavalier et un second qu'elle invite. Les deux ronds tournent vis-à-vis l'un de l'autre, puis le cavalier conducteur passe sous les bras de ses deux dames, pendant que la dame du second couple passe, vis-à-vis, sous les bras de ses deux cavaliers. Ils valsent ensemble ainsi que les deux autres cavaliers et dames

### 27e FIGURE. — LA CROIX.

Les deux premiers couples partent ensemble et se placent vis-à-vis l'un de l'autre; en avant quatre et en arrière. Le couple conducteur avance seul et le cavalier tourne autour de la dame placée vis-à-vis de lui, pendant que sa

dame tourne autour du second cavalier. Le couple conducteur se replace vis-à-vis du second couple, et le dernier recommence les tours décrits par le couple conducteur, en tournant autour du cavalier et de la dame conducteur.

### 28e FIGURE. — LES COUPLES CROISÉS.

Les deux premiers couples partent ensemble, les cavaliers donnant le bras droit au bras gauche de leurs dames. Les deux cavaliers font un tour de mains pour changer de dames et valser ; ils se donnent une seconde fois le bras droit pour exécuter un second tour de mains et reprendre leurs premières dames.

## FIGURES EXÉCUTÉES PAR TROIS COUPLES

—

### 29e FIGURE. — LE MOULINET SIMPLE.

Les trois premiers cavaliers, conduisant leurs dames par la main droite, se tiennent tous trois par la main gauche et tournent rapidement en formant un moulinet; quelques tours de valse avec leurs dames terminent la figure.

### 30e FIGURE. — MOULINET AVEC CHANGEMENT DE DAMES.

Placés en moulinet comme dans la figure ci-dessus, les cavaliers changent alternativement de dames en tournant rapidement et prenant la dame placée derrière la leur. — Valse de trois couples.

### 31e FIGURE. — MOULINET VALSANT.

Les trois premiers couples forment un moulinet comme ci-dessus, rompent le moulinet pour

valser, reforment le moulinet et ainsi de suite plusieurs fois.

### 32e FIGURE. — MOULINET VALSANT ET CHANGEMENT DE DAMES

Les trois premiers couples forment le moulinet; les dames quittent leurs cavaliers pour valser avec celui qu'elles rencontrent derrière elles. Après quelques tours de valse, les cavaliers forment le moulinet une seconde fois, les dames font quelques tours de valse avec le second cavalier. Troisième moulinet formé et troisième tour de valse pour finir la figure, ce qui a lieu au moment où chaque dame revient avec son cavalier.

### 33e FIGURE. — MOULINET DES DAMES.

Les trois premières dames forment un moulinet en se tenant par la main droite, pendant que les trois premiers cavaliers s'adjoignent chacun un danseur. Les six cavaliers forment un rond autour des trois dames; au signal donné par le conducteur, les trois dames invitent un cavalier à valser. Les trois cavaliers refusés retournent à leurs places.

### 33e *bis*. — LE CHANGEMENT DE CAVALIER.

Les trois premiers couples valsent ensemble; sur un premier signal du conducteur, trois cavaliers se lèvent, et, s'emparant des trois dames dansant, valsent avec elles.

### 34e FIGURE. — LA CORBEILLE.

Les trois premiers cavaliers se placent en ligne vis-à-vis de leurs trois dames : en avant six et en arrière. Les deux cavaliers placés à la droite et à la gauche de la ligne de cavaliers passent sous les bras des deux dames placées à la droite et à la gauche de la ligne de dames; les deux cavaliers se donnent la main derrière le dos de la dame placée au milieu, et les deux dames font de même derrière le dos du cavalier placé également au milieu des deux autres cavaliers. Cette passe doit être exécutée sans se quitter les mains. Les danseurs tournent en formant la corbeille, et, après ce tour, la dame et le cavalier conducteur passent, en se baissant, sous les bras qui les retiennent enlacés. Un rond se trouve alors formé, et les danseurs brisent ce rond pour finir la figure en valsant.

### 35e FIGURE. — LA RETOURNE.

Les trois premiers danseurs s'adjoignent chacun un cavalier, et les trois premières dames s'adjoignent chacune une dame : trois dames se placent devant trois cavaliers, puis les trois autres dames devant les trois autres cavaliers. Après quelques tours de promenade, chaque cavalier se retournant valse avec la dame qu'il rencontre devant lui

## FIGURES EXÉCUTÉES PAR QUATRE COUPLES

OU

## PLUS DE QUATRE COUPLES

—

### 36e FIGURE. — LES QUATRE COINS.

Les quatre premières dames se placent aux quatre coins du salon; le cavalier conducteur forme, avec quatre autres danseurs, un rond, et, après quelques tours exécutés rapidement, chaque cavalier cherche à s'emparer d'une dame pour valser. Le cinquième cavalier regagne sa place.

### 37e FIGURE. — LE POT.

Les quatre couples étant placés aux quatre coins du salon, le conducteur invite un cavalier à se tenir au milieu du salon. Les quatre couples après quelques tours de valse changent de dames, et pendant l'exécution de ce changement le cavalier resté seul cherche à saisir une dame. Nouvelle valse, nouveau changement de dame et ainsi de suite.

### 38e FIGURE. — LE REFUSÉ.

Les quatre premières dames se placent aux quatre coins et le conducteur choisit un cavalier pour former avec les trois cavaliers des trois premières dames un rond à cinq cavaliers. Les danseurs tournent alternativement autour de chaque dame qui choisit un cavalier. Le cavalier refusé se tient au milieu du salon pendant la valse exécutée par les quatre couples.

### 39e FIGURE. — LA DAME TROMPÉE.

Les quatre premières dames se placent aux quatre coins ; le cavalier conducteur adjoint un danseur aux cavaliers des trois dames. Les cinq cavaliers tournent alternativement autour des quatre dames, lesquelles choisissent un cavalier ; le cavalier refusé choisit à son tour une des quatre dames et valse avec elle, il remplace le cavalier invité par la dame.

### 40e FIGURE. — LES TOURS DE MAINS.

Les quatre premières dames se placent aux quatre coins et leurs cavaliers entre elles. Les cavaliers font un premier tour de main avec la dame placée à leur gauche, puis un second avec

celle placée à leur droite. Valse avec la dame de droite après le second tour de main.

### 41e FIGURE. — L'ESCARGOT

Les quatre premiers couples se placent comme pour le quadrille. Le premier couple double en valsant le second couple, puis le troisième et enfin le quatrième; il se remet en place et le second couple double tous les autres couples en valsant autour d'eux comme l'a fait le couple conducteur.

### 42e FIGURE. — LE MENUET

Les quatre premiers couples se placent comme pour le quadrille croisé, c'est-à-dire en ligne diagonale. En avant et en arrière pour les huit danseurs, en avant une seconde fois et saluts prolongés de la part des huit danseurs. Second salut fait sur les côtés, les cavaliers saluent la dame placée à leur gauche et valsent avec cette dame.

### 43e FIGURE. — L'ARCHE.

Les deux premiers cavaliers se placent dos à dos et élèvent les bras; les deux autres se placent vis-à-vis d'eux et, élevant également les bras,

forment une arche en réunissant leurs mains. Les quatre dames forment un rond autour des cavaliers et tournent rapidement. Les quatre cavaliers abaissent les bras et enlacent le rond des dames; chacun d'eux valse avec la dame placée devant lui.

### 44e FIGURE. — MOULINET CHANGEANT.

Les quatre premiers couples se placent en moulinet, les cavaliers conduisant leurs dames par la main droite; quatre couples viennent se placer ensuite au sommet de chaque angle du moulinet. Après quelques tours, les quatre couples formant le moulinet se séparent, et le moulinet est reformé par les quatre couples venant de valser; ainsi de suite plusieurs fois.

### 45e FIGURE. — MOULINET AVEC RONDS.

Les quatre premiers couples forment un moulinet comme ci-dessus; les dames placées dans le moulinet invitent un cavalier à se joindre à elles; ce nouveau cavalier invite une dame. Les quatre dames placées à l'extrémité des quatre lignes du moulinet se donnent, toutes les quatre, la main droite au centre du moulinet, sans qu'au-

cun des danseurs ne cesse de se tenir par la main. Quatre ronds se trouvent ainsi formées ; après quelques tours, le faisceau de mains formant le centre du moulinet est rompu, et un grand rond se forme pour terminer la figure.

### 46e FIGURE. — LA PRIÈRE.

Les quatre premières dames, ou un nombre plus grand, forment un rond en se tournant le dos ; un nombre égal de cavaliers forme un second rond autour des dames et tourne autour d'elles : au signal du conducteur les cavaliers s'agenouillent devant les dames ; ces dernières tendent la main aux cavaliers qui se relèvent et valsent avec les dames.

### 47e FIGURE. — LES PETITS RONDS.

Les quatre premiers cavaliers se placent sur deux rangs, deux par deux, vis-à-vis de leurs dames placées également sur deux rangs. Deux cavaliers s'avancent près des dames et forment un rond avec deux d'entre elles ; après un tour ils font passer sous leurs bras les deux dames vis-à-vis des deux autres cavaliers, et reforment un second rond avec les deux dames restées en arrière. Pendant ce mouvement les deux dames,

venant de passer sous les bras des premiers cavaliers, tournent avec les deux seconds et passent sous leurs bras. Les deux seconds cavaliers reçoivent alors les deux secondes dames qui viennent de passer sous les bras des deux premiers cavaliers. Les danseurs ont ainsi changé de places; ils avancent et chacun des cavaliers valse avec la dame placée devant lui.

### 48e FIGURE. — LE FANDANGO.

Les quatre premiers cavaliers se placent aux quatre coins et mettent le genou droit à terre; les quatre dames font avec eux la chaîne des dames du quadrille français.

### 49e FIGURE. — LES RONDS INVERSES

Les cinq premières dames forment un rond en se tournant le dos; — les cinq cavaliers forment un second rond autour des dames. Le rond des dames tourne à droite et celui des cavaliers à gauche. — Valse pour terminer.

## FIGURES D'ENSEMBLE

OU

## FIGURES EXÉCUTÉES PAR TOUS LES COUPLES

—

### 50e FIGURE. — LES PARALLÈLES

Tous les cavaliers se disposent en ligne d'un côté, et les dames, en ligne vis-à-vis d'eux. Le premier couple valse entre les deux lignes de danseurs et se place à l'extrémité opposée à celle où il était en commençant. — Le second couple continue la valse et vient se placer à côté du premier — ainsi de suite pour tous les couples jusqu'à ce que le premier soit revenu à sa place primitive, ainsi que tous les autres. — Valse générale.

### 51e FIGURE. — LA PROMENADE

Tous les couples se placent l'un derrière l'autre et se promènent à travers tous les salons livrés à la danse. — Valse générale.

### 52e FIGURE. — PROMENADE AVEC CHANGEMENT DE DAMES

Placés les uns derrière les autres, les cavaliers échangent leurs dames, valsent et se placent à la suite l'un de l'autre.

### 53e FIGURE. — PROMENADE, VALSE ET CHANGEMENT DE DAMES.

Cette figure s'exécute presque comme la précédente; toutefois, lorsque la dame a changé de cavalier elle valse avec lui, puis on se replace en promenade. Les dames changent une seconde fois de cavaliers; nouvelle valse, nouvelle promenade et ainsi de suite jusqu'à ce que chaque dame soit revenue à son cavalier.

### 54e FIGURE — LE ROND DÉPLOYÉ

Les dames se placent toutes en rond en se donnant les mains; les cavaliers forment un second rond autour d'elles en se tenant à la gauche de leurs dames. Les cavaliers élèvent les bras et les laissent retomber en enlaçant le rond des dames.. — Après un tour entier décrit autour du salon, seuls, le cavalier conducteur et sa dame quittent la main du danseur placé à côté d'eux;

— le cavalier conducteur fait déployer le rond sur une ligne, et les cavaliers élèvent les bras pour permettre aux dames de se sauver rapidement. — Chaque cavalier s'empresse de courir après les dames pour valser avec elles.

### 55e FIGURE. — LA SÉPARATION.

Après une promenade générale, les danseurs se dirigent en ligne droite au milieu du salon ; — arrivés à l'extrémité, les cavaliers se séparent de leurs dames et défilent un à un sur leur gauche, pendant que les dames défilent une à une sur leur droite. Au moment où ils se retrouvent ensemble, les cavaliers et dames terminent par la valse.

### 56e FIGURE. — L'ALLÉE COUVERTE.

Tous les couples placés en promenade élèvent les bras ; le couple conducteur valse sous la voûte ainsi formée par les danseurs et s'arrête quand il est revenu se placer en tête de la promenade ; — le second couple exécute la même chose et ainsi de suite.

### 57e FIGURE. — LES ONDES.

Tous les couples forment un rond : ils avancent

et reculent tantôt dans un sens, tantôt dans un autre. — Valse générale.

### 58e FIGURE. — L'ARTICHAUT.

Tous les couples formant une chaîne en se donnant la main, s'enroulent autour du couple conducteur; le dernier couple, tournant en sens inverse de la position dans laquelle il se trouve, entraîne la chaîne qui se déroule et est terminée par une valse générale.

### 58e *bis*. — L'ALLÉE TOURNANTE.

Le conducteur dispose un rond de dames, et un second rond de cavaliers placés devant leurs dames; le couple conducteur valse dans l'espace réservé entre les deux ronds et revient à sa place; le second couple lui succède et ainsi de suite.

### 59e FIGURE. — LA PASSE.

Le cavalier conducteur établit deux lignes vis-à-vis l'une de l'autre, une de dames et une de cavaliers; il se place en tête de la ligne de cavaliers, et sa dame en tête de la ligne de dames. La dame conducteur entraîne toutes les dames pour passer sous les bras des cavaliers; les dames

reforment leurs lignes et élèvent les bras pour laisser le passage à tous les cavaliers qui recommencent la passe.

### 60e FIGURE. — LA PASSE ET LE DOS A DOS,

Les dames formant une chaîne élèvent les bras; les cavaliers se tenant par la main passent sous leurs bras et le premier cavalier s'arrête quand il est arrivé à la dernière dame et dos à dos avec elle. — On se retourne et les cavaliers valsent avec la dame placée devant eux.

### 61e FIGURE. — LE MOULINET FINAL.

Les quatre premiers couples se placent en moulinet. — La dame de chaque extrémité invite une dame, et ainsi de suite jusqu'à ce que tous les danseurs prennent part au moulinet. — Valse générale.

### 62e FIGURE. — LA FINALE.

Le couple conducteur se place en tête de tous les couples qu'il dispose en promenade; tous viennent saluer la maîtresse de maison, l'un après l'autre. — Le premier couple, après avoir

salué, reste devant la maîtresse de maison et élève les bras; le second couple passe dessous avant de saluer et se place devant le premier couple. — Ainsi de suite pour tous les autres.

# TROISIÈME PARTIE

—

## FIGURES AVEC ACCESSOIRES

---

### 63e FIGURE. — LE COUSSIN

Le cavalier conducteur après avoir fait asseoir sa dame au milieu du salon, place à ses pieds un coussin ; il lui présente un cavalier qui doit s'agenouiller sur le coussin pour avoir le droit de valser avec la dame.

### 64e FIGURE. — L'ÉVENTAIL.

Le cavalier conducteur présente deux cavaliers à sa dame assise ; cette dernière remet son éventail à un des deux cavaliers et valse avec l'autre ; le cavalier auquel est échu l'éventail suit le couple valsant en l'éventant.

### 65e FIGURE. — LA PIÈCE DE CINQ FRANCS.

Le cavalier conducteur et sa dame distribuent en valsant une pièce de cinq francs à une dame et à un cavalier; les deux danseurs ayant reçu les pièces valsent ensemble.

### 66e FIGURE. — PILE OU FACE.

Le conducteur remet une pièce de cinq francs à sa dame assise, et lui présente un cavalier; la dame demande pile ou face et jette la pièce à terre; si la pièce retombe sur le côté demandé par elle, le cavalier présenté danse avec elle, sinon on passe à un autre.

### 67e FIGURE. — LE VERRE D'EAU, DE CHAMPAGNE, DE PUNCH, ETC.

Le conducteur remet un verre d'eau à sa dame assise, et lui présente deux cavaliers; la dame donne à boire le verre d'eau à un cavalier et valse avec l'autre.

### 68e FIGURE. — LE PARAPLUIE.

Le conducteur présente à sa dame assise, deux cavaliers; elle remet le parapluie à l'un et valse

avec l'autre : le cavalier armé du parapluie le tient ouvert au dessus du couple valsant.

### 69e FIGURE. — LA PÊCHE A LA LIGNE.

La dame conducteur s'asseoit tenant à la main une canne à pêche, à l'extrémité de laquelle est attaché un biscuit; son cavalier lui présente plusieurs danseurs qui doivent, étant agenouillés, saisir le biscuit avec les dents. — Celui qui peut y parvenir valse avec la dame.

### 70e FIGURE. — LES BOUQUETS.

Le conducteur demande à plusieurs dames leurs bouquets et les fait distribuer par sa dame à des cavaliers; ces derniers rendent les bouquets aux dames auxquelles ils appartenaient et valsent avec elles

### 71e FIGURE. — L'ÉCUEIL.

Le cavalier conducteur place un chapeau renversé aux pieds de sa dame ; assiseil présente un cavalier qui doit, avec les dents seulement, ramasser le chapeau pour valser avec la dame.

### 72e FIGURE. — LE BONNET DE COTON, LE BONNET DE FEMME, LE CHAPEAU, ETC.

Le cavalier conducteur forme avec plusieurs autres cavaliers un rond autour de sa dame; celle-ci tenant un bonnet, en couvre la tête du cavalier avec lequel elle désire valser.

### 73e FIGURE. — LES GROSSES TÊTES.

On remplace le chapeau ou le bonnet par des têtes en carton représentant des sujets d'animaux ou de personnages grotesques.

### 74e FIGURE. — L'ORANGE, LA POMME, LA BALLE

La dame conducteur jette une orange à plusieurs cavaliers placés devant elle et amenés par le cavalier conducteur; le danseur qui a pu saisir l'orange, danse avec la dame.

### 75e FIGURE. — LES PÉTARDS OU LES PAPILLOTES.

Le conducteur et sa dame distribuent des pétards, dits tirettes, aux cavaliers et aux dames. Les cavaliers font tirer les pétards aux dames avec lesquelles ils désirent valser, et les dames avec les cavaliers.

### 76e FIGURE. — LE DUEL

Le conducteur remet un pistolet de tir de salon à sa dame et lui présente deux cavaliers ; la dame décharge le pistolet sur un des deux cavaliers et valse avec l'autre

### 77e FIGURE. — LA LOTERIE.

Le couple conducteur prépare sur un guéridon une certaine quantité de petits objets portant un numéro ; au milieu du guéridon se trouve une corbeille contenant des numéros correspondants aux objets. Le couple conducteur distribue les numéros aux cavaliers qui les offrent aux dames.

Chaque dame conduite par un cavalier prend l'objet dont le numéro correspond à celui qu'elle a reçu et valse avec le cavalier.

### 78e FIGURE. — LE CHEVALIER DE TRISTE FIGURE.

La dame conducteur s'asseoit, tenant à la main une bougie allumée : son cavalier lui présente deux danseurs, elle remet la bougie à l'un et valse avec l'autre.

### 79e FIGURE. — LE MIROIR.

Le conducteur présente un cavalier à sa dame

assise et tenant une glace à la main; si la dame accepte le cavalier présenté elle se lève aussitôt après avoir vu se refléter dans la glace l'image de ce cavalier, sinon elle efface cette image avec son gant ou son mouchoir; la figure est continuée jusqu'à temps que la dame ait fixé son choix.

### 80e FIGURE. — L'ÉCHARPE.

La dame conducteur tenant une écharpe, et se plaçant au milieu du salon, couvre de cette écharpe un des cavaliers qui lui sont présentés par le conducteur. Le danseur choisi par la dame doit valser avec elle revêtu de son écharpe.

### 81e FIGURE. — L'ÉCHARPE DE L'HYMEN.

Le conducteur choisit une dame, et la dame conducteur choisit un cavalier; les deux danseurs choisis, cavalier et dame, valsent ensemble sous l'écharpe que tiennent élevée et tendue le cavalier et la dame conducteur.

### 82e FIGURE. — LES BALLONS.

Deux ou trois dames tenant chacune un petit ballon léger se placent au milieu du salon; le

conducteur forme, avec un nombre indéterminé de danseurs, un rond autour des dames : les cavaliers qui peuvent s'emparer des ballons lancés par les dames dansent avec elles.

### 83e FIGURE. — LE JEU DE GRACES.

La dame conducteur jette à des cavaliers placés devant elle par le conducteur, l'anneau d'un jeu de grâces et valse avec celui qui a réussi à saisir l'anneau.

### 84e FIGURE. — ROUGE ET NOIR.

Le conducteur amène à sa dame assise et tenant un jeu de rouge et noir, un cavalier; si la boule s'arrête sur la couleur choisie par la dame, le cavalier valse avec elle, sinon le conducteur en présente un autre.

### 85e FIGURE. — LES DOMINOS.

Le cavalier conducteur distribue des dominos aux dames, et la dame conducteur fait de même pour les cavaliers; chaque danseur valse avec la dame ayant un domino dont la réunion au sieu représente le nombre douze.

### 86e FIGURE. — LES VILLES, LES DÉPARTEMENTS, ETC.

Le conducteur distribue aux dames des cartes portant le nom des départements, et sa dame distribue aux cavaliers des cartes portant le nom de chef-lieu de départements. Les cavaliers valsent avec les dames dont la carte représente le chef-lieu des départements qu'ils ont reçu.

Cette figure se fait avec des noms de rois et de reines, ou des noms de poètes. Il est facile de savoir comment on l'exécute en se reportant à l'explication donnée plus haut.

### 87e FIGURE. — LE PAPILLON.

Le conducteur remet un papillon à une dame, pendant que sa dame donne un filet à un cavalier. La dame fait voltiger le papillon, et le cavalier armé du filet doit chercher à s'en emparer pour valser avec elle.

### 88e FIGURE. — LA BERGÈRE DES ALPES.

Le cavalier conducteur prie un des cavaliers de tenir au milieu du salon une hampe au bout de laquelle sont fixées quatre rubans assez longs. Les quatre premiers couples valsent autour de lui en tenant chacun l'extrémité d'un des rubans.

### 89e FIGURE. — LES CARTES.

Le conducteur distribue à quatre dames les quatre rois d'un jeu de cartes; sa dame distribue les quatre dames à quatre cavaliers. Les quatre rois dansent avec les quatre dames dont les couleurs se correspondent.

### 90e FIGURE. — LE VALET DE TRÈFLE.

Le conducteur remet plusieurs cartes à sa dame assise et lui présente plusieurs cavaliers; la dame distribue les cartes aux cavaliers présentés et danse avec celui qui a reçu le valet de trèfle. Il est évident que les cartes doivent être retournées avant d'être distribuées.

### 91e FIGURE. — LA CARTE LA PLUS FORTE.

Même figure en remplaçant le valet de trèfle par la carte la plus forte parmi celles qui ont été distribuées.

### 92e FIGURE. — LES RUBANS.

Le cavalier conducteur et sa dame, tenant deux bâtons auxquels sont attachés des rubans de couleurs semblables, invitent des cavaliers et des dames à choisir un ruban. Les cavaliers dan-

sent avec la dame dont la couleur du ruban répond à celle du ruban qu'ils ont choisi.

### 93e FIGURE. — LE STEAPLE.

Le conducteur place plusieurs cavaliers d'un côté et un nombre égal de dames vis-à-vis d'eux; il revient avec sa dame se tenir entre les cavaliers et les dames et, à un signal donné, fait *sauter* les cavaliers par dessus une petite haie soutenue d'un côté par lui et de l'autre par sa dame. Les cavaliers valsent avec les dames.

### 94e FIGURE. — LA CHASSE A COURRE.

Le conducteur fait asseoir sa dame à l'extrémité du salon et dispose deux petits tabourets de pied à l'autre extrémité; il invite deux cavaliers à courir à cloche pied vis-à-vis de la dame sur les tabourets : le premier arrivé valse avec la dame.

### 95e FIGURE. — LES BONNETS PAREILS

Le couple conducteur distribue des bonnets de couleurs semblables à des cavaliers et à des dames; les cavaliers valsent avec les dames dont les couleurs des bonnets correspondent aux leurs.

### 96e FIGURE. — LES TABLIERS

Le cavalier conducteur remet a sa dame assise deux tabliers fortement noués; il lui présente ensuite deux cavaliers et la dame les prie de se revêtir d'un tablier. Le premier revêtu valse avec la dame.

### 97e FIGURE. — LES NOMS DE CAVALIERS.

Le cavalier conducteur présente à sa dame assise plusieurs cavaliers; la dame fait choisir à ces cavaliers des petits cartons sur lesquels sont inscrits des noms. Les cavaliers appellent à haute voix le nom qu'ils ont choisi et la dame valse avec le nom qu'elle préfère.

### 98e FIGURE. — LES NOMS DE DAMES.

Même figure faite par le cavalier assis auquel on présente des dames.

### 99e FIGURE. — LES DÉS.

Le cavalier conducteur présente deux cavaliers à sa dame assise, et tenant deux dés qu'elle remet aux deux cavaliers; celui qui, après avoir

lancé le dé, amène le plus gros numéro, gagne le plaisir de valser avec la dame.

### 100e FIGURE. — LES GAGES.

Le cavalier conducteur conduit sa dame devant toutes les dames qui déposent un gage dans une corbeille ; les gages sont ensuite distribués aux cavaliers qui dansent avec la dame dont ils ont reçu le gage.

### 101e FIGURE. — LES SABRES

La dame du cavalier conducteur jette un anneau à plusieurs cavaliers auxquels ont été donnés des sabres ; les cavaliers doivent chercher à saisir l'anneau en se mettant en garde, et celui qui réussit valse avec la dame.

### 102e FIGURE. — LA POSTE.

Le cavalier conducteur remet un fouet à un cavalier et enlace de guides un autre cavalier ; le cavalier attelé de guides choisit une dame pour valser, et pendant qu'il valse est poursuivi et conduit par le cavalier armé du fouet. Le conducteur valse avec sa dame.

### 103e FIGURE. — LES GUIDES.

La figure ci-dessus s'exécute aussi de la façon suivante : Le conducteur choisit une dame qui, elle-même, choisit et conduit deux cavaliers. La dame du cavalier conducteur choisit un cavalier qui conduit deux dames. Ils tournent autour du salon en prenant une direction inverse les uns aux autres et valsent ensemble après quelques tours.

### 104e FIGURE. — LE POSTILLON.

Le conducteur remet à sa dame un collier assez grand où sont attachés de forts grelots et forme avec plusieurs autres danseurs un rond autour d'elle. La dame pose sur les épaules du cavalier avec lequel elle désire valser le collier de grelots.

NOTA. — Cette figure est pleine d'entrain si on l'exécute sur un rythme de Polka.

### 105e FIGURE. — LES DRAPEAUX.

Le couple conducteur tenant à la main les drapeaux en double de plusieurs nations, les distribue aux cavaliers et aux dames les drapeaux

de couleurs et de nationalité pareilles dansent ensemble.

### 106e FIGURE. — LES DÉCORATIONS ET LES BOUQUETS

Le cavalier conducteur fait disposer au milieu du salon une corbeille contenant des bouquets et des décorations. Les cavaliers offrent un bouquet à une dame et valsent avec elle ; les dames offrent une décoration à un cavalier et valsent avec lui.

### 107e FIGURE. — LE CHARIVARI.

Le cavalier conducteur présente plusieurs cavaliers à sa dame qui remet à chacun d'eux un petit instrument de musique ; les cavaliers jouent un air et la dame valse avec le meilleur musicien selon son choix.

### 108e FIGURE. — LE CARNAVAL

Le couple conducteur distribue à tous les cavaliers et dames des instruments de musique et fait placer tous les couples en promenade. Les danseurs, cavaliers et dames, doivent accompagner l'orchestre avec leurs instruments tant que dure la promenade.

### 109e FIGURE. — LE GATEAU DES ROIS.

Le conducteur fait placer un gâteau des rois sur un guéridon au milieu du salon ; chaque couple vient prendre une part du gâteau, et le roi choisit sa reine pour valser, ou réciproquement. Tous les danseurs forment un rond autour du couple royal pendant qu'il valse.

### 110e FIGURE. — L'ARBRE DE NOEL.

Le couple conducteur distribue à des cavaliers et à des dames des numéros correspondant aux objets pendus à un arbre de Noël. Chaque couple cherche l'objet correspondant à son numéro et valse ensuite.

### 111e FIGURE. — LE HASARD.

Le cavalier conducteur remet à sa dame plusieurs petits papiers roulés sur lesquels sont inscrites des réponses par oui et par non ; le danseur présenté par le cavalier conducteur choisit un papier ; s'il porte oui, il danse avec la dame, dans le cas contraire, un autre cavalier est présenté.

Il est d'usage d'ajouter quelques phrases aux monosyllabes.

## SUPPLÉMENT

—

Bien que la quantité innombrable des figures que je viens de citer puisse suffire aux plus grandes exigences des conducteurs de Cotillon, j'ai cru devoir, pour faire un travail complet, donner encore une énumération de toutes les figures faites avec accessoires proprement dits et par conséquent relevant plus directement des maisons de jouets qui les éditent que du professeur de Danse. Je ne savais mieux réussir qu'en m'adressant à la maison Giroux, d'où sont sortis et d'où sortent, chaque année, les figures appelées à un succès aussi grand que mérité.

---

## FIGURES AVEC ACCESSOIRES NOUVEAUX

**Pour la saison des bals.**

—

Pour toutes les figures suivantes, il est de toute évidence qu'une théorie serait superflue; l'intelligence et le goût des danseurs peuvent facilement la remplacer, et nous nous contenterons d'une énumération sommaire. C'est au cavalier conducteur à toujours consulter la maîtresse de maison pour le choix des objets, et c'est à lui aussi d'indiquer à tous les couples le but et l'emploi de l'accessoire.

J'ai cru devoir marquer d'un astérisque les figures que l'expérience m'invite à recommander à l'attention particulière des conducteurs de *Cotillon*.

112e FIGURE. — LA PLUME AU VENT.
113e — LA VILLE CHARMANTE (décorations).
114e — LE SERVICE A THÉ.
115e — LA LEÇON DE MUSIQUE.
116e — LE BANC BRISÉ.

117e FIGURE — LA TOUR PRENDS GARDE.
118e — LES POTEAUX INDIENS.
119e — LES LANTERNES MULTIPLES
120e — LES ROIS DE L'ARBALÈTE.
121e — LES TALISMANS.
122e — LES SABOTS DE NOEL.
123e — LES PILULES DU DIABLE.
124e — LA MOUCHE D'OR.
125e — LES PAPILLONS.
126e — LES OISEAUX ET LES FLEURS *.
127e — LE SURTOUT *.
128e — LE CHAR DE CENDRILLON.
129e — LA COMPAGNIE DES ARCHERS *.
130e — LE PERCHOIR.
131e — PARIS-MURCIE.
132e — LE MARCHAND DE MARRONS.
133e — LE CHAPEAU MUSICAL *.
134e — LE PIÈGE AUX ALOUETTES.
135e — LE CHAPERON ROUGE *.
136e — ALI-BABA.
137e — LE DÉ MAGIQUE.
138e — LE MESSAGER DES ADIEUX.
139e — LES SURPRISES BONBONS.
140e — LE COTILLON EN ACTION *.
141e — LE RETOUR D'ULYSSE *.
142e — LE MOUCHOIR *.
143e — LES SUCRES D'ORGE.

144e FIGURE. — LE BOUQUET PAPILLON *.
145e — LE TRAVESTISSEMENT.
146e — LE SPORT *.
147e — LES COQUETIERS *.
148e — FLORE ET POMONE.
149e — LE BACCARAT.
150e — LES CARTES DE VISITES.
151e — LES ÉPHÉMÉRIDES DU COTILLON *.
152e — LE PALMIER.
153e — LA TOMBOLA.
154e — LE MARCHAND DE COCO.
155e — LE CHEMIN DE FER.
156e — LE PUITS DE VÉRITÉ.
157e — FLEURS ET RIVIÈRES.
158e — MANDOLINATA *.
159e — LA POULE AUX ŒUFS D'OR.
160e — LES ROSES *.
161e — LE BEFFROI.
162e — YEDDA *.
163e — LES POIGNARDS JAPONAIS.
164e — LA BALANCE DES CŒURS.
165e — LA QUENOUILLE
166e — LE PARASOL JAPONAIS.
167e — LA BOITE AU LAIT.
168e — LES COCARDES FLEURS.
169e — LE FLAMBEAU DE L'AMOUR.
170e — LES MARGUERITES A EFFEUILLER.

171e FIGURE. — LES SAUTERELLES.
172e — LE BOUQUET DÉ.
173e — LES LANTERNES JAPONAISES.
174e — LA CIBLE FLEUR.
175e — LES CANARDS.
176e — LES NŒUDS AVEC GRELOTS.
177e — LES FILETS ET PAPILLONS.
178e — LES DRAPEAUX DE SOIE.
179e — LES CIGARETTES COIFFURES.
180e — LES FLEURS COIFFURES.
181e — LES MIRLITONS.
182e — LES CIMBALES.
183e — LES TAMBOURS DE BASQUE.

—

## UN DERNIER MOT

Tous les conducteurs de cotillon, en se reportant à la théorie des figures que j'ai citées avant ce supplément, pourront facilement déduire la manière d'employer les accessoires. Il leur suffit d'étudier un peu le but, le motif et les ressources que l'on peut tirer de la figure. Leur esprit, leur intelligence, leur habitude du monde sont les meilleures leçons qu'ils puissent prendre s'ils veulent se donner la peine de leur faire appel.

G. D.

# TABLE DES MATIÈRES

## CONTENUES DANS CE VOLUME


Pages

Avis . . . . . 3

### Danses nouvelles.

Boston et Valse. — Valse lente. - Cake Walk . . . . . 5
Berline. — Scottish . . . . . 6
Pas de quatre. — Pas des Patineurs . . . . . 7
Troïka, polka russe. — Washington-Post, pas de deux . . . . 8
Lanciers . . . . . 9
Aperçu historique de la danse ancienne, moderne et contemporaine . . . . . 12

### Division de l'histoire de la danse.

Danse chez les Grecs, les Égyptiens et les Romains . . . . . 16
Danse moderne . . . . . 23
La Pavane . . . . . 29
La Gaillarde . . . . . 37
La Bocane . . . . . 38
Le Branle . . . . . 40
L'Allemande . . . . . 43
Le Tordion . . . . . 44
La Sarabande . . . . . 45
Du Menuet . . . . . 59

### Danse contemporaine. — Danses étrangères.

Théorie et histoire . . . . . 73
La Valse à trois temps . . . . . 79
La Valse à deux pas . . . . . 81
Le Boston . . . . . 85
La Polka . . . . . 86

Pages
La Polka-mazurka. . . . . 90
La Polka-mazurka valsée. . . . . 93

## De la position du cavalier et de la dame dans toutes les danses tournantes.

Des Quadrilles. . . . . 99
Le Quadrille français. . . . . 103
Le Quadrille américain. . . . . 113
La Gigue américaine ou sir Roger de Cowerley. . . . . 118
Le Régent. . . . . 121
Le Menuet. . . . . 125
La Gavotte. . . . . 130
La Boulangère. . . . . 134
Le Carillon de Dunkerque . . . . . 138
Les saluts et révérences. . . . . 140
Du Cotillon. . . . . 149
Règles du Cotillon. . . . . 150
Figures du Cotillon sans accessoires. . . . . 153
Figures avec accessoires. . . . . 179

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES

# TABLE DES FIGURES DU COTILLON

*Préface*. . . . . 7

FIGURES SANS ACCESSOIRES

Pages.

1re figure. En avant trois. . . . . 153
2e — L'invitation. . . . . 154
3e — Les dames présentées. . . . . 154
4e — Les cavaliers présentés. . . . . 154
5e — Le mouchoir. . . . . 154
6e — Le mouchoir (bis). . . . . 155
7e — La conversation. . . . . 155
8e — La surprise. . . . . 155
9e — Le prisonnier. . . . . 155
10e — Le raccommodement. . . . . 156
11e — Le colin-maillard. . . . . 156
12e — Le colin-maillard assis. . . . . 156
13e — La souris. . . . . 156
14e — Les fleurs. . . . . 157
15e — La trompeuse. . . . . 157
16e — La chasse. . . . . 157
17e — Le cavalier trompé. . . . . 158
18e — Le changement de dames. . . . . 158
19e — Les dames cachées. . . . . 158
20e — La barrière. . . . . 159
21e — Le dos à dos. . . . . 159
22e — La gueule du loup ou la volte face . . . . . 159
23e — Le rond à trois. . . . . 159
24e — Les deux ronds. . . . . 160
25e — Les adieux. . . . . 160
26e — Le 8 entre deux chaises . . . . . 160

FIGURES EXÉCUTÉES PAR DEUX COUPLES

Pages.
26e figure. Les deux ronds. . . . . 161
27e — La croix. . . . . 161
28e — Les couples croisés. . . . . 162

FIGURES EXÉCUTÉES PAR TROIS COUPLES

29e — Le moulinet simple. . . . . 163
30e — Le moulinet avec changement de dames. . . 163
31e — Le moulinet valsant. . . . . 163
32e — Le moulinet valsant et changement de dames. 164
33e — Le moulinet des dames. . . . . 164
33e *bis* — Le changement de cavalier. . . . . 165
34e — La corbeille. . . . . 165
35e — La retourne. . . . . 166

FIGURES EXÉCUTÉES PAR QUATRE COUPLES OU PLUS QUE QUATRE COUPLES

36e — Les quatre coins. . . . . 167
37e — Le Pot. . . . . 167
38e — Le refusé. . . . . 168
39e — La dame trompée. . . . . 168
40e — Les tours de mains. . . . . 168
41e — L'escargot. . . . . 169
42e — Le menuet. . . . . 169
43e — L'arche. . . . . 169
44e — Le moulinet changeant. . . . . 170
45e — Le moulinet avec ronds. . . . . 170
46e — La prière. . . . . 171
47e — Les petits ronds. . . . . 171
48e — Le fandango . . . . . 172
49e — Les ronds inverses . . . . . 172

FIGURES D'ENSEMBLE OU FIGURES EXÉCUTÉES PAR TOUS LES COUPLES

50e — Les parallèles. . . . . 173
51e — La promenade. . . . . 173

Pages.

52e figure. La promenade avec changement de dames . . 174
53e — La promenade, valse et changement de dames 174
54e — Le rond déployé. . . . . 174
55e — La séparation. . . . . 175
56e — L'allée couverte . . . . . 175
57e — Les ondes. . . . . 175
58e — L'artichaut. . . . . 176
58e *bis* — L'allée tournante. . . . . 176
59e — La passe. . . . . 176
60e — La passe et le dos à dos . . . . . 177
61e — Le moulinet final. . . . . 177
62e — La finale. . . . . 177

FIGURES AVEC ACCESSOIRES

63e — Le coussin. . . . . 179
64e — L'éventail. . . . . 179
65e — La pièce de cinq francs. . . . . 180
66e — Pile ou face. . . . . 180
67e — Le verre d'eau, de champagne, etc. . . . . 180
68e — Le parapluie. . . . . 180
69e — La pêche à la ligne. . . . . 181
70e — Les bouquets. . . . . 181
71e — L'écueil. . . . . 181
72e — Le bonnet de coton. . . . . 182
73e — Les grosses têtes. . . . . 182
74e — L'orange, la pomme. . . . . 182
75e — Les pétards, papillotes. . . . . 182
76e — Le duel. . . . . 183
77e — La loterie. . . . . 183
78e — Le chevalier de triste figure. . . . . 183
79e — Le miroir . . . . . 183
80e — L'écharpe . . . . . 184
81e — L'écharpe de l'hymen. . . . . 184
82e — Les ballons. . . . . 184
83e — Le jeu de grâces. . . . . 185
84e — Rouge et noir. . . . . 185
85e — Les dominos, . . . . . 185
86e — Les villes, départements, etc. . . . . 186
87e — Le papillon. . . . . 186
88e — La bergère des alpes. . . . . 186
89e — Les cartes. . . . . [illegible]

Pages.

90e figure. Le valet de trèfle . . . . . 187
91e — La carte la plus forte. . . . . 187
92e — Les rubans. . . . . 187
93e — Le steaple. . . . . 188
94e — La chasse à courre. . . . . 188
95e — Les bonnets pareils. . . . . 188
96e — Les tabliers. . . . . 189
97e — Les noms de cavaliers. . . . . 189
98e — Les noms de dames. . . . . 189
99e — Les dés. . . . . 189
100e — Les gages. . . . . 190
101e — Les sabres. . . . . 190
102e — La poste. . . . . 190
103e — Les guides. . . . . 191
104e — Le postillon. . . . . 191
105e — Les drapeaux. . . . . 191
106e — Les décorations. . . . . 192
107e — Le charivari. . . . . 192
108e — Le carnaval. . . . . 192
109e — Le gâteau des rois. . . . . 193
110e — L'arbre de Noël. . . . . 193
111e — Le hasard. . . . . 193
112e — La plume au vent. . . . . 195
113e — La ville charmante. . . . . 195
114e — Service à thé. . . . . 195
115e — Leçon de musique. . . . . 195
116e — Banc brisé. . . . . 195
117e — Tour prends-garde. . . . . 196
118e — Poteaux indiens. . . . . 196
119e — Lanternes multiples. . . . . 196
120e — Les rois de l'arbalète. . . . . 196
121e — Les Talismans. . . . . 196
122e — Les sabots de Noël. . . . . 196
123e — Pilules du diable. . . . . 196
124e — Mouche d'or. . . . . 196
125e — Papillons. . . . . 196

FIGURES COMPOSÉES ANTÉRIEUREMENT A 1881

126e — Oiseaux et fleurs *. . . . . 196
127e — Le surtout *. . . . . 196
128e — Char de cendrillon . . . . . 196
129e — Compagnie d'archers *. . . . . 196

Pages.

130e figure. Perchoir. . . . . 196
131e — Paris-Murcie. . . . . 196
132e — Marchand de marrons . . . . . 196
133e — Chapeau musical. . . . . 196
134e — Piège aux alouettes. . . . . 196
135e — Chaperon-Rouge. . . . . 196
136e — Alibaba. . . . . 196
137e — Dé magique. . . . . 196
138e — Messager des dieux. . . . . 196
139e — Surprises bonbons. . . . . 196
140e — Cotillon en actions *. . . . . 196
141e — Retour d'Ulysse *. . . . . 196
142e — Le mouchoir. . . . . 196
143e — Sucres d'orge. . . . . 196
144e — Bouquet papillon *. . . . . 197
145e — Travestissement. . . . . 197
146e — Sport *. . . . . 197
147e — Coquetiers *. . . . . 197
148e — Flore et Pomone. . . . . 197
149e — Baccarat *. . . . . 197
150e — Cartes de visites *. . . . . 197
151e — Ephémérides du cotillon *. . . . . 197
152e — Palmier. . . . . 197
153e — Tombola. . . . . 197
154e — Marchande de coco. . . . . 197
155e — Chemin de fer. . . . . 197
156e — Puits de vérité. . . . . 197
157e — Fleurs et rivières. . . . . 197
158e — Mandolinata *. . . . . 197
159e — Poule aux œufs d'or. . . . . 197
160e — Beffroi. . . . . 197
161e — Les roses. . . . . 197
162e — Yedda. . . . . 197
163e — Poignards Japonais. . . . . 197
164e — Balance des cœurs. . . . . 197
165e — La Quenouille. . . . . 197
166e — Parasol Japonais. . . . . 197
167e — Boîte au lait. . . . . 197
168e — Cocardes fleurs. . . . . 197
169e — Le flambeau de l'amour. . . . . 197
170e — Les marguerites à effeuiller. . . . . 197
171e — Les sauterelles . . . . . 198
172e — Le bouquet dé. . . . . 198
173e — Les lanternes japonaises. . . . . 198

Pages.
174e figure. La cible fleur. . . . . 198
175e — Les canards. . . . . 198
176e — Les nœuds avec grelot. . . . . 198
177e — Les filets et papillons . . . . . 198
178e — Les drapeaux de soie. . . . . 198
179e — Les cigarettes coiffées. . . . . 198
180e — Les fleurs des coiffures. . . . . 198
181e — Les mirlitons . . . . . 198
182e — Les cimbales. . . . . 198
183e — Les tambours de basque. . . . . 198

FIN DE LA TABLE DES FIGURES DU COTILLON

D. 78. 2. 12.